

مجموعه مقالات هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم



به کوشش دکتر سعید حسام پور
مهندس حسین ملکوتی

مجلس اول

زنگنه و ادوات
کتابخانه
مجلس اول
مجلس اول

ادبیات
فارسی

۲۰

۱

۱۶



هم‌اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم

دانشگاه هرمزگان

سازمان های حمایت کننده:

سازمان مدیریت و برنامه ریزی استان هرمزگان

بنیاد ایران شناسی

شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی

اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی هرمزگان

پژوهشکده ی هرمز

استانداری هرمزگان

شورای اسلامی شهر بندر عباس

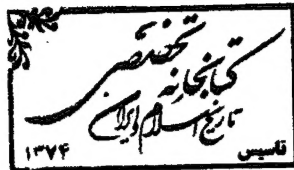
ISBN 964-7235-44-5



9 789647 123544

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

مجموعه مقالات برگزیده ی هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم



دانشگاه هرمزگان

به کوشش

دکتر سعید حسام پور

مهندس حسین ملکوتی

همایش هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم (۱۳۸۳ بندرعباس):
مجموعه مقالات برگزیده ی هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم/به
کوشش سعید حسام پور، حسین ملکوتی - تهران: دانشگاه هرمزگان، ۱۳۸۳.
پ، ۳۵۵ ص: جدول.

ISBN:964-7235-44-5: ۲۵۰۰۰ ریال

فهرست نویسی بر اساس اطلاعات فیبا.

کتابنامه: ص. ۳۵۴-۳۵۳.

۱- ادبیات فارسی -- قرن ۹ق -- تاریخ و نقد -- کنگره ها. ۲ شعر فارسی --
قرن ۹ق تاریخ و نقد -- کنگره ها. الف. حسام پور، سعید، ۱۳۵۰-، گردآورنده.
ب. ملکوتی حسین، ۱۳۵۴-، گردآورنده. ج. دانشگاه هرمزگان. د. عنوان.

۸۴/۹۰۳۳

PIR ۳۴۹۱/ه۸

۱۳۸۳

۴۱۲۲۶-۸۳م

کتابخانه ملی ایران

نام کتاب: مجموعه مقالات برگزیده ی هم اندیشی زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم
به کوشش دکتر سعید حسام پور - مهندس حسین ملکوتی

نام سازمان: دانشگاه هرمزگان

ناشر: انتشارات دانشگاه هرمزگان

شمارگان: ۱۰۰۰ نسخه

نوبت چاپ: اول، اسفندماه ۱۳۸۳

صفحه آرای: مهندس سید علی دانش نیا - مهندس حسن زارعی

طراحی جلد: نیکو یکه باش

چاپ و صحافی: کبریا ۶۷۱۲۸۸۸

لیتوگرافی: سعید ۷۵۳۹۱۷۴

شابک: ۹۶۴-۷۲۳۵-۴۴-۵

قیمت: ۲۵۰۰۰ ریال

* این کتاب با اعتبارات سازمان مدیریت و برنامه ریزی استان هرمزگان چاپ شده است.

مسئولین و همکاران محترم برگزارکننده

رئیس افتخاری هم/اندیشی

دکتر مهدی ایرانمنش

دبیر هم/اندیشی

دکتر سعید حسام پور

دبیر برنامه ریزی و امور علمی هم/اندیشی

دکتر احسان کامرانی

دبیر اجرایی هم/اندیشی

مهندس حسین ملکوتی

و با تشکر از دکتر احمد نوحه گر معاونت محترم پژوهشکده هرمز و همکارانشان

اعضای محترم شورای علمی هم/اندیشی

دکتر رضا انزایی نژاد، استاد دانشگاه فردوسی مشهد

دکتر ابوالقاسم رادفر، استاد پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی

دکتر میر جلال الدین کزاز، دانشیار دانشگاه علامه ی طباطبائی

دکتر کاووس حسن لی، مدیر محترم گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز

دکتر احمد امیری خراسانی، مدیر محترم گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شهید باهنر کرمان

آقای علی اصغر محمدخانی، دبیر محترم شورای گسترش زبان و ادبیات فارسی

دکتر اسدالله نوروزی، مدیر محترم گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان

دکتر سعید حسام پور، استادیار دانشگاه هرمزگان

کمیته ی اجرایی هم/اندیشی

مهندس حسین ملکوتی

مهندس فضل الله آقا محمدی

مهندس حسن زارعی

مهندس سید علی دانش نیا

محمد حسین برقی شهری

کمیته ی حروف چینی، نشر و چاپ

پروانه زارعی پور

طاهره سمیعی

رضا سلمانی

منیره شجاعی

فرشته فارسی

کمیته ی پشتیبانی

اعظم برامکی

مسعود برفروشان

پرستو پوررضوی

فرشته فارسی

کمیته ی تدارکات

مسعود اکبری

حسن بهمن زاده

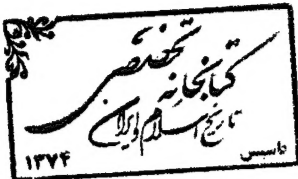
محمد پیشدار

حسن عبداللهی

کمیته ی امور رایانه و اطلاع رسانی

مهندس حسن زارعی

مهندس سید علی دانش نیا



ب پیشگفتار
۱ تمثیل و داستان در " عقل و عشق " صائن الدین اصفهانی
	دکتر امامی، صابر
۲۵ مرآئی جامی و جایگاه آن در ادب غنائی قرن نهم
	دکتر امامی، نصرالله
۳۵ نگاه برنامه ریزان کتاب های درسی دوره راهنمایی و دبیرستان به ادبیات قرن نهم هجری ایران
	دکتر امین، احمد، دکتر منصور میرزانی، سید مجتبی حسینی، احسان الله جدیدی
۴۱ نگاهی دیگر به سلامان و ابدال
	دکتر پارسا، سید احمد
۵۵ رویکرد نظامی گنجوی و سلیمی جرونی به قصه خسرو و شیرین
	دکتر جوکار، نجف
۶۷ نفوذ هنری مکتب جمال در اندیشه جامی
	حدادی، الهام
۷۵ نقد عناصر قصه در قرن نهم هجری
	دکتر ذوالفقاری، محسن
۸۷ همگامی ادبیات باهنر در سده نهم هجری
	دکتر رادفر، ابوالقاسم
۹۹ شیخ ابواسحق اطعمه شیرازی و حافظ
	دکتر رستگار فسایی، منصور
۱۱۳ جامی، شاعر معترض اجتماعی
	دکتر صارمی، سهیلا
۱۱۹ آسیب شناسی تعریف انسان در قرن نهم با نگاهی به شعر جامی
	صدیقی، مصطفی
۱۳۹ نماد آینه در اشعار محمد شیرین مغربی
	دکتر صرفی، محمدرضا
۱۵۵ شاعران و شاعری در بهارستان جامی
	دکتر عابدی، محمود
۱۶۳ از ابتکار تا تکرار (نقد و تحلیل شعر قاسم انوار)
	دکتر عباسی، حبیب الله

۱۷۳	- بررسی فعل از جهات مختلف در ظفرنامه شرف الدین علی یزدی دکتر عباسی، محمود
۱۸۹	- معمایدازی در قرن نهم دکتر عمرانیور، محمدرضا
۲۰۱	- ویژگی‌های زبانی متون تاریخی در سده‌ی نهم دکتر فضیلت، محمود
۲۱۳	- نگاهی به زندگی و اشعار عبدالله هاتفی دکتر کرمی، محمدحسین
۲۲۷	- نظری و گذری بر یکی از منابع شعری سده نهم هجری (تذکره‌الشعرا) دکتر کسائی، کامران
۲۳۷	- مهم‌ترین تذکره‌ی عرفانی سده‌ی نهم دکتر کوشش، رحیم
۲۴۷	- حافظ کوچک و حافظ بزرگ « بررسی سبک شناختی غزلی از بابافغانی و خواجه حافظ » دکتر گلی، احمد
۲۵۳	- جلوه‌های مذهب در شعر سده نهم دکتر مباشری، محبوبه
۲۷۵	- جامی نه چندان نامی دکتر محمدی، علی
۲۹۱	- تأملی چند در غزلیات قاسم انوار دکتر مدرسی، فاطمه
۳۰۱	- امین الدین محمد سبزواری و « بهرام و گلندام » دکتر مسجدی، حسین
۳۰۵	- تأملی در تحفه‌الاحرار جامی دکتر میرهاشمی، سیدمرتضی
۳۱۹	- شعر بازاری در قرن نهم با رویکردی به جامعه‌شناسی تاریخی و ادبی دکتر ندیم، مصطفی
۳۲۹	- ملمعات جامی (بررسی آرایه ملمع در غزل های جامی) دکتر نوروزی، اسدالله
۳۴۱	- انعکاس جلوه‌های اجتماعی، فرهنگی در هفت اورنگ جامی دکتر نوین، حسین

پیشگفتار

در بررسی و واکاوی مؤلفه های شکل گیری هویت ملی و فرهنگی، زبان و ادبیات نقشی بنیادین دارد و در این باره هر چه بیشتر درنگ و تأمل شود بر غنای هویت ملی و باروری آن افزوده خواهد شد، هم از این رو درک و فهم موقعیت زبان و ادبیات گذشته و عوامل موفقیت و ناکامی آن وظیفه ای سترگ است که می توان با انجام سخته و پخته ی این مهم، شرایط بهتر و دل انگیزتری را برای ادبیات امروز رقم زد؛ چه در دنیای کنونی که زبان های بسیاری در فرایند جهانی شدن می میرند و نابود می شوند، پاسداری از زبان و ادبیات، وظیفه ای همگانی و رسالتی است ملی و بی گمان انجام چنین وظیفه ای بیش از هر چیز، عزم و اراده ی همه جانبه و همیشه ی نهادهای فرهنگی و علمی به ویژه دانشگاه و دانشگاهیان این مرز پرگرهر را می طلبد، از این رو دانشگاه هرمزگان با توجه به تجربه ی برگزاری هفت دوره همایش سالانه ی زبان و ادبیات فارسی در فاصله ی سال های ۷۲ تا ۷۸ به رغم مشکلات مالی و نبود امکانات کافی، بر آن شد تا این وظیفه را به اندازه ی توان خود به انجام رساند.

هیئت رئیسه دانشگاه برای برگزاری بهتر و سنجیده تر دوباره ی هم اندیشی، از برخی پژوهشگران و استادان بنام و صاحب اندیشه درخواست کرد تا با تشکیل شورای علمی هم اندیشی، از دانش و تجربه ی ارزشمند آنان بهره برد.

شورای علمی با توجه به اینکه، دانشگاه هرمزگان در دوره های گذشته سیر تاریخی زبان و ادبیات فارسی را تا قرن هشتم بررسی و تحلیل کرده بود، به این نتیجه رسید که در ادامه ی همایش های سالانه ی گذشته، در سال جاری زبان و ادبیات فارسی در سده ی نهم از جنبه های گوناگون واکاوی شود و ان شاء الله با یاری مسؤولان دانشگاه در سال های بعد این سیر تا دوران معاصر ادامه یابد.

گفتنی است از آن جا که متأسفانه به زبان و ادبیات فارسی از سده ی هشتم به بعد آن گونه که باید توجه نشده است، شورای علمی تصمیم گرفت محورهای اصلی هم اندیشی محدود به سده ی نهم باشد تا به یاری تحقیقات پژوهشگران علاقمند قدری از ابهامات موجود در باره ی زبان و ادبیات فارسی این سده برطرف شود.

پس از تصمیم نهایی شورای علمی درباره ی چگونگی برگزاری هم اندیشی، نخستین فراخوان در آغاز مهرماه و دومین آن در اواسط دی ماه به مراکز گوناگون علمی و پژوهشی کشور ارسال شد. شورای علمی بر اساس نظر داوران محترم، از میان بیش از یکصد مقاله ی پژوهشی رسیده، بیست و نه مقاله را برای ارائه در هم اندیشی و چاپ در مجموعه مقالات برگزید.

در پایان بر خود لازم می دانم از یاری و مساعدت همه جانبه ی ریاست محترم دانشگاه آقای دکتر مهدی ایرانمنش و دیگر اعضای هیئت محترم رئیسه، آقای دکتر سید محسن مرتضوی، معاونت محترم اداری و مالی، دکتر جمشید خورشیدی، معاونت محترم آموزشی، دکتر احسان کامرانی، مدیر کل محترم پژوهشی و دبیر برنامه ریزی و امور علمی هم اندیشی و دکتر احمد نوحه گر، سرپرست محترم پژوهشکده ی هرمز و رؤسای محترم دانشکده های

علوم انسانی، علوم پایه و فنی مهندسی دانشگاه برای برگزاری هر چه بهتر و به سامان تر هم اندیشی سپاسگزاری
نمایم.

هزینه های دبیرخانه علمی، حروفچینی و چاپ کتاب مقالات را سازمان مدیریت و برنامه ریزی استان هرمزگان
تقبل نموده اند، که جا دارد از حمایت های مادی و معنوی ریاست محترم آن سازمان، جناب آقای طالب زارع و
همکاران محترم شان تشکر و قدردانی نمایم.

هم چنین از اعضای محترم شورای علمی هم اندیشی و تمامی داوران مقالات و از تمامی استادان، کارکنان،
دوستان و دانشجویان گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه هرمزگان که در برگزاری هر چه بهتر این هم اندیشی و
آماده سازی کتاب مقالات هر یک به گونه ای و فراتر از وظیفه ی خود دبیرخانه هم اندیشی را یاری دادند، بویژه
دکتر کاووسی حسن لی، مدیر گروه زبان و ادبیات فارسی دانشگاه شیراز که در شکل گیری و سامان دهی شورای
علمی و تنظیم برنامه های گوناگون هم اندیشی نقشی ویژه داشت و مهندس حسین ملکوتی، مدیر کل محترم امور
اداری و دبیر اجرایی هم اندیشی، مهندس حسن زارعی معاون مدیرکل محترم امور اداری، مهندس سید علی دانش نیا،
سرپرست محترم روابط عمومی، جواد دهقانیان دانشجوی دکترای زبان و ادبیات فارسی، رضا سلمانی و مسعود
برفروشان و هم چنین خانم ها پرستو پوررضوی، اعظم برامکی و منیر شجاعی صمیمانه سپاسگزارم.
در خاتمه با پوزش از تمام کاستی ها و سپاس از خطا پوشی همه ی بزرگواران، از آفریدگار هستی برای جامعه
علمی کشور، شکوفایی، سرفرازی، پویایی، سلامتی و توفیق روزافزون را خواهانم.

با سپاس فراوان

دکتر سعید حسامپور

دبیر هم اندیشی

تمثیل و داستان در "عقل و عشق" صائن الدین اصفهانی

دکتر صابر امامی *

چکیده

مقاله حاضر به بحث از تمثیل و داستان پردازی، در انطباق با متنی از قرن نهم می پردازد. در بخش اول مقاله ضمن تعریف و شناسایی تمثیل با استناد به آرای متفکران داخلی و خارجی، به فرق های اساسی تمثیل با نماد اشاره می شود و همه این فرازاها، در ارتباط با تمثیل پردازی صائن الدین علی بن محمد اصفهانی نویسنده قرن نهم در داستان "عقل و عشق" بسط داده می شوند. نویسندگان با اثبات تمثیلی بودن اثر، که به اشتباه بعضی آن را نمادین خوانده اند، در بخش دوم مقاله به بررسی داستان پردازی صائن الدین می پردازد در بخش دوم با مرور و بررسی عملکرد عناصر قصه، در متن روایت، در نهایت ثابت می شود که حضور زبان فغیم و متکلف راوی که خود نویسنده می باشد، مانع از ارتباط سهل و راحت خواننده با متن می شود.

واژه های کلیدی: تمثیل، نماد، خودآگاه، ناخودآگاه، ظاهر، باطن، درونمایه، پیرنگ، شخصیت، گفتگو.

مقدمه

شمس قیس تمثیل را نوعی استعاره می داند: "وآن هم از جمله استعارات است، الا آن که این نوع استعارتی است به طریق مثال، یعنی چون شاعر خواهد که به معنی ای اشارتی کند، لفظی چند که دلالت بر معنی دیگر کند، بیارد و آن را مثال معنی مقصود سازد و از معنی خویش بدان مثال عبارت کند و این صنعت خوشتر از استعارت مجرد باشد." (شمس قیس رازی، ۱۳۷۳، ص ۳۱۹)

استاد علامه همایی با اشاره به اصطلاح تمثیل در علم منطق می گوید: "تمثیل منطقی آن است که مابین دو چیز به حسب ظاهر مشابهتی وجود داشته باشد و بدان سبب، حال و حکم یکی را بر دیگری قیاس کنند، یعنی حکم یکی را بر دیگری مترتب سازند." (همایی، ۱۳۷۵، ج ۲ ص ۲۹۹)

پس در واقع رابطه شباهت است که به گوینده زبان اجازه ابداع و بکارگیری این صنعت را در بیان معنای مورد نظرش می دهد، به معنای دیگر بنیان و اساس تمثیل بر نوعی شباهت استوار است، همچنانکه این معنا در خود واژه "مثل" و تمثیل موجود است. المنجد می نویسد: "مثل فلانا" بفلان: شبهه به، مثل تمثیلاً الشیء لفلان: صوره له بالکتابه و نحوها حتی کانه ینظر الیه، و مثل تمثیلاً و تمثالاً الشیء بالشیء: شبهه و جعله مثله، المحدثون یقولون مثل دوراً فی الروایه: لبس شخصیه احد ابطالها و تشبیه به فی حرکاته و احواله و اعماله " و درست به همین دلیل نمایشنامه در زبان عربی، تمثیلیه نامیده می شود، و تعزیه خوانی قبل از این شبیه خوانی نامیده می شد، چرا که در آنها شباهت و شبیه واقعیتهای نشان داده می شود.

همچنانکه در متن عربی کلیله و دمنه ، وقتی قصه تمثیلی برزویه طبیب با نام "مردی که از پیش اشتری مست می گریزد و درچاهی می افتد" گره گشایی می شود، با تکرار مرتب واژه تشبیه روبرو می شویم:

"فشبهت بالثرالدنيا ۰۰۰ و شبهت بالحیات الا ربعة الاخلاط الاربعة ۰۰۰ و شبهت بالغصنین الاجل ۰۰۰ و شبهت بالجرذین الا سود و الابيض الیل و النهار ۰۰۰ و شبهت بالتین المصیر الذی لابد منه ۰۰۰ و شبهت بالعسل هذه الحلاوه القلیله ۰۰۰". (ابن مقفع ، ۱۹۸۷ ، ص ۶۳ و ۶۱)

و درست با عنایت به همین رابطه شباهت است که جلال ستاری - بسیار ظریفانه - درباره تمثیل می گوید: "در تمثیل نیز، علامت به دلخواه انتخاب نمی شود [چرا که داشتن جوهره شباهت ، نوعی اجبار برای انتخاب علامت ایجاد می کند] بلکه معنایی را که باید از راه نمایش و تصویر سازی برساند ، در خود نهفته دارد: مثلاً "شیر" ، "رمز" ابهت و مناسعت است و روباه ، "رمز حیله گری و تزویر" و دایره "رمز ابدیت" و سه "رمز تثلث" البته اینها رمزهای راز آموزانه یا مذهبی نیستند، بلکه بیشتر تمثیلات فلسفی یا هنری و ادبی محسوب می شوند". (ستاری ، ۱۳۷۲ ، ص ۲۵)

هر چند که ستاری برای پرهیز از اختلاط معنای نماد و رمز به عنوان سمبل با تمثیل ، تذکر به تمثیل های ادبی بودن مثال هایش داده است، با اینحال در ادامه مقاله برای روشن شدن هرچه بهتر تمثیل، نویسنده به فرق های اساسی تمثیل و نماد خواهد پرداخت .

پس باید گفت تمثیل قدمی است که گوینده زبان ، با استفاده از رابطه شباهت در جهت غنی سازی و توانگری زبان بر می دارد ، تا رسالت زبان را در راه ادای مقصود ، به کمال برساند و درست به همین دلیل شمس قیس بکارگیری آن را از بکارگیری استعاره محض ، خوشتر می داند چرا که زبان در این صنعت بیش از تشبیه و مجازو استعاره ، به ادای مقصود نزدیک می شود .

پس گوینده و نویسنده ، به کمک صنعت تمثیل معقولات و معانی و احساسات را در محسوسات دارای رابطه شباهت ، به نمایش می گذارد تا به اهداف خود که می تواند تعلیمی ، سیاسی ، اجتماعی و ۰۰۰ باشد نایل آید . اما با توجه به اینکه موضوع می تواند متفاوت باشد: اخلاق ، سیاست ، عرفان ، دین ، فلسفه و ۰۰۰ سخن تمثیلی نیز بنا به هدف ، شکل و ساختار متفاوت و خاص می یابد ، و از ابزارو عناصر و آدم ها و صحنه های ویژه ای برخوردار می شود . می گوئیم حکایت های اخلاقی سعدی ، داستانهای سیاسی اجتماعی کلیله و دمنه ، قصه های عرفانی مولانا ، قصه عشق و عقل صائن الدین ۰۰۰ و داستان سیاسی مزرعه حیوانات جرج ارول قصد تعلیم در راستای تحقق و کمال آموزش ، تفسیر قصه تمثیلی را به دنبال می آورد .

در همین راستا ، گاهی نویسنده از شرح و تفسیر تمثیل خودداری می کند ، و چه بسا به عمد کلیدهای گشایش گره هایش - وجه شبه ، شباهت ها ، علاقه ها و مناسبت ها و ۰۰۰ را پنهان کرده به سادگی به دست خواننده نمی سپارد ، در این صورت زحمت فهمیدن ، یافتن کلیدها ، شرح و تفسیر آن را به عهده خواننده می گذارد ، که باز هم به نوعی در مسیر آموزش گام برداشته است و آگاهانه و متعهدانه ، خواننده را به تلاش ، تعمق و کار ذهنی فراخوانده است ، تا او را به درک عمیق تر معنا و یافتن حظ و لذت کشف معنای متن ، برساند . در داستانهای تمثیلی سیاسی ، عامل ترس ، هراس از استبداد و قدرت مرکزی می تواند نقش

اساسی داشته باشد، و طبیعی است که نویسنده جرئت و میل گشودن گره ها را نخواهد داشت و اگر فضایی فراهم شود و چنین کند تمثیل بیهوده خواهد بود.

در داستانهای مذهبی، مصلحت خواننده، مصلحت بشریت، جامعه و از همه مهم تر مصلحت رسالت مذهبی، و مصلحت خود مطلب می تواند عامل نقش دهنده ای باشد همچنانکه رسول اکرم (ص) فرموده است: "انا معاشر الانبیاء نلکم الناس علی قدر عقولهم". (فروزانفر، ۱۳۶۶، ص ۷۴)

"در قصه های تمثیلی عرفانی، حفظ حریم محرم از نامحرم، عامل تعیین کننده ای است، و در قصه های ملی شاید نظر به حفظ و احترام و اهمیت معنا و موضوع، گویندگان را وامی دارد آنها را در مخمل تمثیل بپیچند و یا در صندوقچه های قفل دار تمثیل، به حجره های بازار شلوغ تاریخ سپارند، اما اگر اندکی با تانی و دقت به این متون بنگریم، انصاف خواهیم داد که مسئله درباره قصه های اهل دل، شاعران فیلسوف و فیلسوفان شاعر، و در بعضی از قصه ها به طور کلی، فرق می کند، اینجا آن نکته باریکی است که باید هشیاری بیشتری به خرج داد، چرا که گاهی یک قصه تمثیلی با حفظ ماهیت تمثیلی اش تا اندازه ای هم از واحدهای کوچک نماد سود می جوید و گاهی چنان تار و پود واقعه متن و سخن با نماد آغشته می شود که ذات سخن از بیان تمثیلی فاصله یافته و در مقام دیگری جای می گیرد، پس باید گفت در یک متن تمثیلی امکان دارد جای پای نماد نیز پیدا شود. و حتی به قول آقای ستاری، ممکن است متنی استحقاق آن را داشته باشد که از سه منظر نشانه شناسی تمثیلی، رمزی به آن نگریسته شود: "سه درجه فهم و دریافت نوشته های رمزی، (فی المثل متون مقدس سنتی) به هم پیوسته اند که عبارتند از مرتبه ظاهر، یا پیکر و جسم مشهود متن، مرتبه جان یا نفس متن و مرتبه روح متن و این مراتب سه گانه، با سه گونه تفسیر تحت اللفظی و تمثیلی و رمزی که به هم مرتبط اند، مطابقت دارند، از این رو تمثیل (Allegory) گرچه از رمز کاملاً متمایز است ولی عمیقاً به آن پیوسته است. همانگونه که معنای ظاهری و تحت اللفظی به معنای تمثیلی متصل است." (ستاری، ۱۳۷۲ ص ۴۸)

پس برای پرهیز از خطا، و روشن شدن کامل معنای تمثیل بهتراست اشاره ای به فرق های اساسی تمثیل و نماد داشته باشیم:

قبل از پرداختن به فرق های تمثیل و نماد، بی آنکه وارد بحث پر فراز و نشیب رمزبشویم، به اشاره کوچکی از آن ناگزیریم، یونگ می گوید: "آنچه که ماسمبل می نامیم، عبارت است از یک اصطلاح، یک نام، یا حتی تصویری که ممکن است نماینده چیز مانوس در زندگی روزانه باشد، و با این حال علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی بخصوص نیز داشته باشد. سمبول معروف چیزی مبهم، ناشناخته یا پنهان از ماست." (یونگ، ۱۳۵۲ ص ۲۳)

بابک احمدی از زبان "کو" در رابطه با توصیف آونگ شکسته داستان "سیلوی ژرار دنروال" می آورد:

"شرح آونگ در داستان بار نمادین دارد، چرا که می تواند به بی نهایت شکل تاویل شود. محتوایش به سحابی مه آلود مانند است که تاویل های بسیار می پذیرد، به جایگزینی مداوم تاویل ها گشوده است، و درستی هیچ یک از این تاویل ها سرانجام با متن دانسته نمی شود، نماد نشان می دهد که چیزی هست که می تواند گفته شود اما این چیز هرگز نمی تواند یکبار و برای همیشه گفته شود." (احمدی،

همان چیز مبهم ، ناشناخته و پنهان یونگ ، آن نمی دانم چه و به قول حافظ آن "آن" چیزی هست و مسلم است که حقیقتی و معنایی و معنایی هست، چیزی هست که میتواند گفته شود ، اما این چیز هرگز نمی تواند یکبار و برای همیشه گفته شود و به این ترتیب آن معنای به دام افتاده واز دام گریخته ، آن معنای آشنای بیگانه آن معنای مبهم و مه آلود وقتی در رمز و نماد متجلی می شود، از هر زبان و در هر زمان نامکرر باقی می ماند .

تمثیل و داستان در عقل و عشق

اینک با تصویری چنین از نماد برای پرهیز از اطناب با اشاره به فرق های اساسی تمثیل بانماد به تبیین تمثیلی بودن عناصر داستان "عقل و عشق" می پردازیم:

۱- نماد رویکردی از برون به درون دارد ، از کثرت به وحدت می گراید ، اجزا و عناصر پراکنده فراوانی را در یک جزء به وحدت می رساند ، و شبکه وسیعی از معانی را پوشش می دهد، و هاله ای از پرتوهای گوناگون را می تاباند، اما تمثیل در نهایت یک معنی و یک عنصر را در چهار پتوب محدود و معینی ، جدا از معانی و ارتباط های دیگر به نمایش می گذارد، همچنانکه یونگ می گوید: " تمثیل نوع محدودی از سمبل است که نقش آن تا حد یک اشاره کننده تنزل یافته است و تنها یک معنی از مجموعه معانی بالقوه و پویای رمز (سمبل) را تعیین می کند". (پورنامداریان، ۱۳۷۶، ص ۱۹۰ و ۱۹۱)

درست همانند عناصر داستان "عقل و عشق" بدون اینکه دلالت معنایی وسیعی داشته باشند ، و پرتوهای گوناگونی از معنا را بتابانند و شبکه وسیعی از معانی را پوشش دهند ، هر کدام معنایی واحد و خاص را در چهارچوبی محدود و معین به نمایش می گذارند ، حضرت شیخ ۱ فقط عقل است ، آقای نغمه ۲ ، فقط یک ترانه است ، هر چند این شخصیت ها مشخصات ویژه خود را دارند که به آنها اشاره خواهیم کرد، اما این ویژگی ها دلیل بر صدور پرتوهای گوناگون معانی از واژه نغمه نیست .

سرزمین عقل ۳ شهرستانی است زیبا و دلکش ، در وسط آبادانی های جهان واقع شده است از صدمه اشرا و اضرار ، تحت حکومت عقل ، در امان است با آب و هوایی معتدل همانطور که ملاحظه می شود، شهرستان تمثیلی از بدن واقع شده است و دلایل نمایش بدن به صورت یک شهرستان ، شباهت هایی است که بین بدن و پیکر فیزیکی آدمی و شهرستانی آباد می تواند وجود داشته باشد ، در هر دو حاکمی عاقل حکومت می کند: در بدن عقل در شهرستان حاکم ، هر دو در سایه این حکومت عاقلانه می توانند از صدمه اشرا و اضرار در امان باشند، هر دو می توانند به اعتدال برسند، هر دو می توانند آب و هوایی سالم داشته باشند و هردو می توانند در وسط جهان مخلوق قرار بگیرند چیزی که هست در نمایش بدن به عنوان یک شهرستان ، ما از واژه شهرستان فقط بدن را می فهمیم و مشکل متن حل می شود، بدون اینکه در فضایی قرار بگیریم که پرتوهایی از معانی را دریافت نکنیم، یا نیازی به رجوع های گوناگون، و خوانش های گوناگون از متن داشته باشیم تا معنی های دیگری را کشف کنیم، واصلاً "بدون معنای بدن ، در متن قصه ، هر مفهوم دیگری مقصود متن را دچار اشکال می کند .

۲- بنا به توجه نماد به درون و باطن انسان و هستی، می توان گفت نماد با ناخودآگاه، باطن و درون انسان سروکار دارد، اما تمثیل با خودآگاه، خرد، اراده و میل انسان ، به قول گوته ،نماد به نیروی احساس رجوع

می کند و تمثیل به نیروی اندیشه و در نتیجه تمثیل دلخواه و قراردادی است، و نماد استوار به گونه ای همانندی است (احمدی، ۱۳۷۰، ج ۱، ص ۳۶۷)

در همین راستا یونگ می گوید: "یک تمثیل (Allegory) تفسیری است از یک مضمون خودآگاه، در حالی که یک رمز (symbol) بهترین بیان ممکن برای یک مضمون ناآگاه است که طبیعتش را تنها ممکن است حدس زد چرا که هنوز شناخته نشده است." (پورنامداریان، ۱۳۷۶، ص ۱۹۱)

در واقع باید گفت نماد و نماد پردازی از آن دنیای سکر است و تمثیل و تمثیل پردازی محصول دنیای صحو.

با عنایت به معنای حاضر است که آقای ستاری رمز پردازی صوفیه را از قول آقای غنی و رینولد نیکلسون محصول نوعی اجبار دانسته اند، چرا که دردنیای سکر، دیگر اراده و میل و خواهشی و حتی وجودی برای عارف نمی ماند که انتخاب کند و کاری آگاهانه انجام بدهد، در واقع نماد و نماد پردازی خود را بر عارف تحمیل می کند، انتخابی است از روی ناچاری چرا که راهی جز آن وجود ندارد: "به این معنا که چون عارف نمی تواند احساسات روحانی و درونی خود را برای سایرین محسوس و مجسم سازد، با اشارات و اصطلاحات مربوط به دنیای محسوس کوشیده است که به هر اندازه ممکن شود آن احساسات را برای کسانی که وارد عالم محبت و عشق شده اند بنمایاند." (ستاری، ۱۳۷۲، ص ۱۴۸)

و رینولد نیکلسون بعد از بررسی انگیزه های سطحی دیگر بالاخره می گوید "اما با صرف نظر از اینگونه انگیزه ها، صوفیه به این جهت این سبک را انتخاب کردند که امکان نداشت بتوانند از راهی دیگر تجربیات عرفانی خودشان را بیان کنند." (همان، ص ۱۴۹) و خود آقای ستاری در صفحات دیگر در بررسی علل رمز پردازی صوفیه به همین معنا اشاره کرده می گوید: "خاصه بدین علت که اظهار آن قبیل معانی و بیان نهایت سیر استکمالی وحدت که فناء فی الله و بقاء بالله است و رستاخیز یا تجدید حیات روحانی یا ولادت ثانیه که همه "طوری است و رای طور عقل" جز به زبان رمز میسر نبوده است و نیست." (همان، ص ۱۵۳)

و باز در صفحه بعد با تصریحی بیشتر می گوید: "توصیه صوفیه که از افشای اینگونه اسرار خودداری شود و اگر اظهار آنها ضرور باشد، باید به رموز متوسل شد (همچون آهنی که در کوره گداخته گردد و رنگ خاصیت آتش پیدا کند، یا همچون سنگی که بر اثر تابش آفتاب، از حالت تیرگی سنگی بیرون آید و مبدل به گوهر لعل ناب و یاقوت و الماس روشن آبدار شود)، فقط برای حفظ ذات و مصون ماندن از تعرض و اذیاء فقها نیست، [انگیزه ای که در تمثیل پردازی می تواند، نقش داشته باشد و بحث آن گذشت]، بلکه خاصه بدین سبب است که آن معنی را جز به زبان رمز بیان نمی توان کرد." (همان، ص ۱۵۴)

به خصوص برای شطحیات صوفیه، دلیل عمده و شاهد زنده ای است، چرا که شطح در آستانه اتحاد و اتصال عرفانی، در عالم سکر، در دنیای ناهشیاری و بی خویشتنی صوفی بر زبان جاری می شود. شطح وقتی شکل می گیرد که عاشق خود را به معشوق واصل می بیند، هر گونه پرده دوگانگی از میان برمی خیزد، و عاشق و معشوق از میان بر می خیزند، آنچه می ماند عشق است و بس، عشقی که در وجود معشوق هستی دارد و قائم به اوست. آنگاه عاشق زبان باز می کند و سخنان معشوق در فضا جاری می شود، معشوق به سخن می آید، عاشق دهان می گشاید، طبیعی است این اتصال و پیوند، وجدی عظیم را سبب می شود که وجد هم به دنبال خود سکر و بی خویشتی و ناهشیاری صوفی را می آورد، آنگاه هر چه بر روان صوفی از دنیای غیب و معانی وارد

می شود به زبانش نیز جاری می شود، چنین سخنانی را که عاشق از جایگاه معشوق و به جای او حرف می زند، شطح گفته اند، بنابراین شدت شطح به شدت وصال و اتحاد بستگی خواهد داشت ، و هرچه این اتصال قوی تر ، محکم تر و پر نیروتر باشد ،تاثیر آن و فراورده های آن (همان شطوحیات) غنی تر خواهد بود . آقای ستاری می نویسد: ” بنابراین شطوحیات دارای معنایی رمزی و از آن دست متشابهات و سخنان مبهم هنجار شکن ناهمواری است که به نگاره نما می مانند و طبیعتاً این رمز درمعنا و بطن شطح نهفته است و آنچه از خلوتگاه راز عارف واجد واصل ،راه به عالم صورت برده به ظاهر کفر آلود می نماید ، ولی در باطن عین حقیقت و ایمان است ، و به همین علت ، تنها از راه تاویل می توان به عمده نظر و وجهه مرام و مقصد گوینده پی برد“ .(همان ، ص ۱۵۷)

به طور دقیق،فرق دوم نماد و تمثیل، دلیل اساسی ماست مبنی بر اینکه در داستان عقل و عشق ما با تمثیل روبرو هستیم نه نماد ، بدون شک می توان گفت در نوشتن قصه ”عقل وعشق“ هیچگونه سکری و هیچگونه اتحادی باعالم معنا،بین نویسنده وباطن او وبه قول روانشناسان امروزی، بین خودآگاه وناخودآگاه او صورت نپذیرفته است ، یعنی نویسنده در یک عالم سرمست از شدت وصال واتحاد با عالم معنا ، یا عالمی که انسان اراده خود را در آن از دست می دهد و دریک دنیای مالا مال از شهود و بینش و آگاهی غرق می شود، و ناخود آگاه در بیان معانی ای که دریافت می کند به سخنانی مبهم ،هنجارشکن و نگاره نمایی رسد، قرار نگرفته است .

او در قرن نهم هجری زندگی می کند و در پشت سرخود گنجینه عظیمی از مفاهیم عرفانی، فلسفی و دینی که شناخت او از انسان را رقم می زند به وراثت دارد .

اکنون در اتاق خود نشسته است ودرکمال آگاهی،و با اراده تام خود ، درذهن خودآگاه و اندیشمندش یکی یکی این مفاهیم را با پوشاندن لباس های ویژه ، به عنوان شخصیت های یک قصه ، وارد صحنه می کند، او با در نظر گرفتن تشابهات و مناسبت ها ، حواس باطنی و ظاهری را در زمینه هایی از اعضای بدن ، در یک ماجرای داستانی به کار می گیرد .

در صفحه ۲۹ و ۳۰ کتاب می خوانیم که نغمه از دروازه صماخ (پرده گوش) وارد شهرستانی که شیخ مقدس عقل بر آن حکومت می کند می شود ، و با حضور او آرامش و سکون در اجتماع شهرستان عقل به هم می ریزد .طبیعی است که حاکم شهر (شیخ) از علت و به هم ریختگی و نابسامانی تازه ای که حادث شده است می پرسد و پیر سماع (یعنی همان قدرت شنیدن) پاسخ می دهد :قاصدی است نغمه نام از طرف شرق . دقت در همین فرساز آغازین داستان، آگاهانه صورت گرفتن نوشتار متن ، آگاهانه بودن کشف تناسبات و شباهت ها و نام گذاری آنها را به خوبی نشان می دهد ، و در عین حال ازآغاز قصه و قصه نویسی صائن الدین اصفهانی ،پرده برمی دارد .

نویسنده در صفحه ۲۹ کتاب شخصیت نغمه را با این ویژگی ها توصیف می کند:

۱- غمه زبان آورمجلس انس است.(بدیهی است که ترانه و موسیقی درمجلس انس شنیده می شود و همه ساکت می نشینند تا ترانه را به خوبی گوش بدهند و لذت ببرند و بفهمند به این ترتیب این نغمه خواهد بود که درمجلس زبان آوری خواهد کرد،نه شنوندگان.قبول که این خواننده است که ترانه را میخواند،و زبان آور اوست،اما نویسنده به خودترانه که عازم گیرنده های عصبی گوش و ذهن می شودشخصیت داده است و درست به خاطر همین هم تمثیل اتفاق می افتد .

۲- نغمه در شادی و اندوه تجربه می شود . (همان طور که در دنیای واقعیت و خودآگاه اتفاق می افتد .)

۳- اکثر اوقات با عوام به سر می کند . (بدیهی است که دانشمندان و انسانهای فرهیخته ، فیلسوفان و عارفان ، وقت کمتری به شنیدن موسیقی و ترانه اختصاص می دهند .)

۴- افعال و اقوالش بر احوال و قوانین منطق ، منطبق است . هماهنگی شعر با موسیقی ، داشتن آغاز ، اوج ، فرود و فرجام ، داشتن فرم از ضروریات بدیهی و اولیه یک ترانه است که باید از منطقی درست ، مطابقت کند وگرنه ترانه آن هم به صورتی که موفق عمل کند اصلاً "حادث نمی شود" .

۵- از طبیعیات به شمار می آید - ماهیت فیزیکی او صوت است و ارتعاش هوا .

۶- ریاضی می داند، چراکه نغمه از موسیقی تشکیل می شود و موسیقی به نوبه خود شاخه ای از علوم ریاضی می باشد . موسیقی در ذات خود چیزی جز تقسیم دقیق و ریاضی وار اصوات و چینش و نظم و سامان دادن به آنها نیست .

۷- نغمه محرم پرده سرای راز سلطان عشق است ، رابطه ای که بین ترنم، سرایش و شعر و شاعری و عشق وجود دارد ، البته بر عاشقان و شاعران و موسیقی دانان و هنر دوستان بویژه هنر موسیقی ، پوشیده نیست . جالب است که نغمه از طرف شرق می آید ، به خاطر اینکه سلطان عشق باید با با اشراق و شهود و شرق که سمت رسیدن به دنیای باطن و معانی است هم جغرافیاست، و عقل که نسبت به شهود در فهم سریع و ساده مفاهیم ، پیاده است و نیاز به تلاش و زحمت دارد طبیعی است که باید از آن سمت و جغرافیا دور باشد و به اصطلاح نویسنده در جانب غرب قرار گرفته باشد .

وقتی سلطان عقل از به هم ریختن اوضاع در شهرستان سوال می کند ، پیر سماع پاسخ می دهد . اندکی دقت در همین عنوان به خوبی نشان می دهد که نویسنده خانقاه ، پیرو جلسات سماع خانقاهی را کاملاً در ذهن خود داشته است و با اندکی تامل براحتی بین این دو تصویر با توجه به شباهت هایشان ، رابطه ای ایجاد کرده است و عنوان پیر سماع را برای حالت شنیدن انتخاب کرده است .

حتی انتخاب لقب شیخ برای عقل و سلطان برای عشق ، با توجه به اینکه پیرمردان و شیوخ خردورزانه عمل می کنند، با احتیاط و سنجش کامل جوانب امری نسبت به آن اقدام می کنند، و عشق همیشه با سلطه و قدرت همچون سلطانی مغرور و بلامنازع فاتحانه وارد می شود و یکسره و یکدفعه حضور می یابد همچون جوانان پرانرژی بدون تصمیم گیری های عاقلانه و به دور از سنجش های ضررو زیان، عمل می کند و بر آدمی نازل می شود و وجود را تسخیر می کند، صورت گرفته است .

بدین ترتیب در اقدام های عشق، مشورت های عقل، در توصیف ساختمان چشم به عنوان قصری از شهرستان بدن در سخنان نغمه ، رسول کلام ، آقای الهام پاسخ های جناب خیال و توصیف کوهستان ها ، دره ها ، دشت ها ، دریاها که هر کدام نماینده عضوی از اعضای بدن هستند ، یک دقت کامل عقلی ، اراده آگاهانه و عالمانه نویسنده که در کمال آرامش ، حوصله و ظرافت انجام گرفته است ، به چشم می خورد . دقتی سرشار از وسواس و ابداعی خارق العاده که منجر به آفرینش یک قصه کاملاً تمثیلی شده است . نه اینکه نویسنده در یک تمرکز ، خلسه و رسوخ به باطن و حضور در ناخودآگاه ، به کمک نیروی احساس و شهود، معانی سنگین و غیر قابل بیانی را در یک هیجان روحی و کشف ناگزیر همانندی های پنهان آن را در قالب متنی که

ناگهانی خلق و ابداع شده است، بیان کند برعکس در متن حاضر از آنجا که تمثیلی است و با نمادین بودن فاصله قابل توجهی دارد، ردپای اندیشه و تلاش فکری بوضوح پیداست.

۳- با دقت در اختلاف دوم تمثیل و نماد، به فرق سوم آنها خواهیم رسید، باید گفت فرق سوم، از بطن فرق دوم زاده می شود، بدینسان که تمثیل تلاش عقلانی و خودآگاه است، و از مرتبه عقل و هوشیاری به مرتبه دیگر ذهن - نیمه هشیاری و ناآگاهی - نمی گذرد، در بیان معنا تصویر و نقشی را می آفریند که امکان بیان دیگر و بهتر معنا با تصویر و نقش دیگر نیز وجود دارد، و بدینسان، باگره گشایی و تفسیر تصویر نقش، آن تصویر و نگاره تمثیلی، نقش خود را از دست می دهد، آتشی را می ماند که با گرهِ گشایی خاموش می شود و گرما و فروزش شعله هایش به سردی و خاموشی می گراید، اما نماد، از آنجا که به ناخودآگاه و آن سوی خرد وابسته است، در جستجوی ناشناخته ها و بدنبال ارتباط با غیر قابل ارتباط است، هاله ای از معانی را با خود دارد و از ساختمانی پویا برخوردار است، طوری که با هر گرهِ گشایی، آماده گرهِ گشایی دیگر می شود و با هر برداشتی، زمینه برای برداشت بعدی مناسب تر می شود.

در صفحه چهلیم کتاب، وقتی رسول کلام از شهرستان شیخ برمی گردد و گزارش مشهودات خود را در بارگاه سلطان عشق باز می گوید با توصیفی چنین از ورود او به شهرستان بدن روبرو می شویم: «بر در دروازه، جمعی از سیاهان صف کشیده و تیغ ها آهخته استاده بودند که واردی مشوش که توهم تفرقه از او توان کرد دورکنند چون از ایشان بگذشتیم صحنی دیدیم مرشش و شاه نشینی به عنایت دلکش [بدیهی است که کلام در صورت مکتوب خود، از طریق چشم وارد دنیای انسان می شود. پس توصیف شامل چشم و اعضای ریزو درشت آن است. پس دروازه میتواند چشم باشد و در این صورت جمع سیاهان صف کشیده با تیغ ها بر در چشم همان مژگان خواهند بود. و بدیهی است صحن و گستره آب پاشیده شده و مرطوب که شاه نشینی دلکش است همان سطح مرطوب چشم است. اکنون وارد جزئیات دقیق این عضومی شویم: پیشتر از دروازه برجی سفید از انواع جواهر ملتحم کرده اند و در میان برجی دیگر از جوهری شفاف، مقارن او کرده و بعد از آن برجی دیگر از فیروزه در میان دروازه بغایت تنک ساخته آن را "عنبی" می خوانند. [اکنون برج سفید با آوردن متعمدانه واژه واژه ملتحم، اشاره به پرده ملتحمه چشم دارد. و برجی دیگر از جوهری شفاف، بیانگر پرده قرنیه می شود. و برج دیگر از فیروزه می تواند سفیدی چشم باشد که در انتهای چشم گاهی به کبودی می زند.]» به چهارسویی رسیدیم، از آنجا که گذشتیم، درگاهی پیش آمد درغایت تنگی، چون درون رفتیم، بارگاهی دیدیم منور و دلکش فرشهای کافوری انداخته و پیری بر آنجا تکیه زده و مردم از هر دروازه پیش او جمع [آنها بعد از گذشتن از چشم به یک چهارراه و میدان می رسند چرا که مقصد آنها به سوی حس مشترک است و واردان از دیگر دروازه ها یعنی چهار حس دیگر، همه باید در این میدان به هم برسند و سرانجام با گذر از درگاه تنگ وارد تالار بزرگ که همان محوطه حس مشترک است می شوند و حس مشترک که پیری با شکوه است آنها را درآغوش می کشد به عنوان سفیرانی از جانب سلطان عشق، و سپس به خیال تحویل می دهد.] همانطور که ملاحظه می شود، با گشودن گرهِ های تمثیل، بار دوم که بخواییم متن را بخوانیم دیگر آتش تمثیل فروکش کرده است، ما با نشانه هایی مرده و سرد سروکار داریم که بی درنگ ما را به عبور از چشم و رسیدن به قوه حس مشترک و بعد از آن متصور شدن در بارگاه خیال دلالت می کنند. و علاوه بر آن برای گفستن این معنا برعکس یک متن نمادین، می توان به توصیف ها و باز پرداختن های متفاوتی از این صحنه دست زد. برای مثال می توان آن صحنه را اینگونه نیز به تصویر کشید:

ما به دروازه دشتی رسیدیم که دیواری از نیزه های سیاه به دور آن کشیده شده بود (مژگان) آن سوی نیزه ها ، دشتی از برف گسترده بود (سفیدی چشم) درست در وسط آن دشت برفی حوضچه ای شفاف از آبی زلال به چشم می خورد، که پرده ای از یخ در انتهای آن دیده می شد (عنبیه و مردمک چشم) ۰۰۰ در ادامه از میدانی که پنج جاده نورانی به آن می رسید گذشتیم و وارد یک قلعه بزرگ شدیم، که فرمانده قلعه تازه واردان را به سکوهایی خاصی هدایت می کرد (حس مشترک) در آنجا بعد از اینکه ما را شناسایی کردند به قصری از تصاویر فرستادند (خیال) باز هم می توان همین معنا را در زمینه ای از بناهای مجهز به رایانه ، سیستم های دقیق جاسوسی و شبکه های عظیم الکتریکی بیان کرد ۰۰۰

به روشنی دیده می شود که تصویرها و تمثیل های کتاب را از آنجا که بوسیله قدرت تفکر ساخته شده اند، می توان مرتب عوض کرد و شاید به تصویرها و مثال های بهتری رسید و شاید هم نرسید، بدون آنکه در معنای متن خللی ایجاد شود .

اما متن نمادین چنین نیست ، در متن نمادین نمی توان نمادی را جایجا کرد و منتظر اخلال در متن نبود .

۴- دقت در اختلاف شماره دوم و سوم، ما را به فرق شماره چهارم " تمثیل " و " نماد " می رساند از آنجا که تمثیل به فعالیت عقلانی و آگاهانه بشر تعلق دارد ، و نماد ریشه در ناخودآگاه ، و به قول آقای ستاری ، انتخاب نماد حتی در گروه رمز پرداز صوفیه ، بدون اراده و با اجبار صورت می گیرد ، گوینده زبان با تمثیل، اندیشه، معنا و حادثه ای را از روی قصد و اختیار و عمد، بنا به مصلحت و ۰۰۰ درباطن و اعماق متن پنهان می کند یعنی در اثر تمثیلی ، حقیقت و باطن در ذهن گوینده وجود دارد، بعد گوینده زبان ، به تن این حقیقت ، جامه ای از تمثیل می پوشاند ، اما در اثر نمادین چنین نیست ، در اثر رمزی همانگونه که در توضیح فرق دوم به تفصیل گذشت ، نماد همراه با معنی حضور پیدا می کند ، با هم زاده می شوند و نماد و معنا به نوعی از هم سنجی ، مشابهت و اشتراک ذاتی برخوردارند ، به این ترتیب در یک اثر رمزی ظاهرمتن ، خود می تواند مهم باشد . در یک واقعه و شطح صوفیانه ، معنایی از پیش دانسته شده حضورندارتا در متن واقعه یا جملات شطح بیان شود، متن واقعه و معنا و کلمات و جملات و بندهای یک شطح، همه با هم در یک هجوم ، و هیجان کشف و شهود شکل می یابند، پس با آقای پورنامداریان هم زبان می شویم و فرق چهارم را اینگونه بیان می کنیم:

" درتفسیر تمثیل، باید به حقیقتی حتمی و قطعی که مقصود اصلی و کتمان شده نویسنده و تنها معنی مجازی متن است برسیم، در داستان رمزی (نمادی) تنها می توان حقیقتی از حقایق احتمالی و مکتوم متن را حدس زد " . (پورنامداریان ، ۱۳۷۶، ص ۲۱۵)

پس در نماد نمی توان به " این است و جز این نیست " رسید اما در تمثیل می توان . درست به همین دلیل وقتی در صفحات ۳۲ و ۳۱ و ۳۰ کتاب نغمه شروع به معرفی خود می کند و می گوید که دوازده برادر از یک پدر و مادر دارند، ما به راحتی وبا قاطعیت حکم می کنیم که منظورش مقام های دوازده گانه موسیقی است که از یک پدر و مادر یعنی صوت و خود موسیقی دنیا آمده اند . و هنگامی که از طایفه ای بی حد و شمار حرف می زند که در نهایت بیست و هشت سر دارند ، به راحتی می فهمیم که بیست و هشت حرف عربی را مد نظر دارد که کلمات بی حدو شمار از آنها ساخته می شود وقتی از بوقلمون وقت بودن طایفه اش سخن می گوید اشاره به صوت، حالت شفاهی بیان و کلمه، حالت مکتوب آن و عدد و ۰۰۰ می کند و

وقتی می گوید پادشاه ما را ده تومان از این مقوله هستند، نه از جنس ما مردمند حشم نشین و یک تومان از جنس شما شهریانند، بدون ذره ای تردید به یقین می دانیم سخن از مقولات عشر هست که یکی از آنها جواهرات و از جنس عقل شهرستان نشین و ثابت است و نه قسم آنها از عرضیات می باشند که غیر ثابت و متحرک و به قول نویسنده حشم نشین اند.

هنگامی که در صفحات ۳۵ و ۳۴ سلطان عشق، کلام را به سرزمین عقل برای مجادله احسن می فرستد و از کلام با ۲۸میر و سیاهی لشکر بیکران، سخن به میان می آید بدون شک و تردید، به طور جزم اقرار می کنیم که منظور بیست و هشت حرف است که از آنها کلمات بی اندازه به عنوان سیاهی لشکر بوجود می آید.

از آنجا که این معانی از قبل دانسته اند و نویسنده آنها رابه قصد و عمد در زورقی از تمثیل پوشانده است، براحتی، درهینت "این است و جز این نیست"، معنی مکتوم در متن را دریافت می کنیم، در حالیکه در یک متن نمادین به هیچ عنوان نمی توان به این قاطعیت در فهم معنا دست یافت.

۵- "تمثیل" صیغه اجتماعی دارد، مربوط به جمع و جامعه می شود اما "نماد" صیغه فردی دارد و از اعماق فرد برمی آید. نماد، چون از ناخودآگاه برمی آید، با جنبه مافوق طبیعت و روحانی انسان سروکار دارد، از استعداد دین ورزی، عرفان اندیشی و شاعرانه آدمی ریشه می گیرد و انسان را در برکشیدن به سوی تعالی، احساسات مجرد و در یک کلمه به سوی شعور و آزادی، یاری می دهد. برعکس تمثیل خصلتی، اقلیمی، اجتماعی و گروهی دارد. نماد را هر کس به آزمایش وجدان در می یابد، اما تمثیل را به کمک تجسس های علمی و عقلانی می توان دریافت، و به همین جهت کسی می تواند به یک اثر نمادین نزدیک شود و معانی آن را به نسبت، بیش دریابد و بیان کند که با خالق اثر و نویسنده و گوینده آن متن و اثر، اشتراک روحی، عاطفی، نفسی و روانی و اعتقادی و فلسفی و احساسی و سیاسی و اجتماعی و ... بیش داشته باشد، هر چه اشتراکات و هم سنخی شخصیتی گوینده و شنونده، خالق اثر و مخاطب اثر بیشتر باشد، قدرت دریافت و فهم و احساس نمادهای اثر نمادین افزایش خواهد داشت، لکن تمثیل چنین نیست، و در فهم و بازگشایی گره های آن، دانستن فرهنگ قوم و جامعه، آشنایی با معانی و بیان و قواعد و امکانات زبانی و اعتقادات و گنجینه فکری و فرهنگی یک ملت بیش از شناخت خصوصیات فردی و روانی و انسانی نویسنده و خالق اثر، موثر است و از این رو فهم و تفسیر تمثیل ساده و راحت است، بر خلاف نماد که دشوار فهم است و به تمام و کمال توصیف پذیر نیست.

به همین دلیل متن قصه "عقل و عشق" صائن الدین اصفهانی و گره های تمثیلی آن بدون اینکه نیازی به شناخت احساسات عاطفی و خصوصیات روحی نویسنده باشد با رجوع به علم تفسیر، بویژه تفسیرهای عرفانی خاصه بحث آفرینش آدم که میبیدی به حق با اشاره به عشق و حضور عاقلانه فرشتگان از عهده تفسیر و برداشتهای عرفانی زیبا و عمیق آن در کشف الاسرار برآمده است، و علوم نجومی در رابطه با طبقات آسمانی و توجیهاتی مربوط به ویژگی های اساطیری هر کدام از طبقات و سیارات، و علوم فلسفی به ارث رسیده از بوعلی سینا در خصوص جوهر، عرض، کیفیات و کمیات و عقول عشره و ... اندکی اطلاعات ادبی و صناعات بلاغی، قابل فهم و گشایش است.

بدیهی است نویسنده با توجه به تاریخ حیات خود، نه قرن میراث علمی جهان اسلام در تاریخ، جغرافیا، نجوم، فلسفه، عرفان، و کلام مذهبی را، به همراه دارد و با ذوق هنرمندانه ای که در ادبیات و استفاده

از تکنیک های بیان و بدیع به خرج داده ، به کمک خیال و با پشتوانه وسعت معلومات ، توانسته است قصه دلخواه خود را بپردازد و اثری عمیق و بی بدیل در وادی تمثیل خلق کند .

یک نگاه ساده به بحث هایی که در رابطه با موسیقی (نغمه و ماجراهای آن) و مطرح کردن آیه "انی جاعل فی الارض خلیفه" در دفاع از عقل ، و پرداختن به حقایق نقلی و عقلی (کلام و جریانات آن) و استفاده های مرتب نویسنده از اشعار عربی و فارسی از شاعران سالها و قرن های گذشته جهان اسلام پرداختن به طبیعیات و روحانیات ، زمین ، ربع مسکون ، آسمان و افلاک و تطبیق دقیق جغرافیای جهان با اندام های انسان و پیکر او ، پرداختن به حس های ظاهر و باطن انسان و تمثیل قرار دادن آنها از طبیعیات و روحانیات هستی ، پرداختن به قوت نظری عقل و پیروزی عشق بر عقل و رو به ویرانی نهادن شهرستان آباد بدن و سرانجام تفاهم و هماهنگی میان عشق و عقل و به کارگیری عقل در آبادانی دوباره شهر بدن همه و همه استفاده از علوم و فرهنگ و آداب و سنن مشترک جامعه اسلامی قرن نهم را در پدید آمدن اثر نشان می دهند ، به این ترتیب به خوبی روشن است که اثر پیش و بیش از آنکه محصول عواطف و عوالم فردی نویسنده باشد ، محصول اطلاعات و داده های علمی و فرهنگی جهان و جامعه اسلامی آن زمان ایران است .

۶- آقای ستاری می گوید: " تمثیل نیز نوعی استعاره است و استعاره البته از مقوله تشبیه و بیانگر تماثل و مشابهت است ، اما این نسبت برابری در مرتبه وجودی ثابتی که افقی است ، واقعیت می یابد ، زیرا در تمثیل ، نسبت میان دو معنا ، از مقوله ترجمانی و نقل و گزارش (در یک خط) است که درواز ذهن هم نیست ، زیرا " مثال در مفهوم امری است که باشیء فی الجملة مناسبتی دارد و به همین سبب با مثل که در ماهیت و آنچه لازم ماهیت است با شیء شریک است ، و با مثل در مفهوم امری که غایب غیر محسوس را ، شاهد محسوس می سازد " ، از یک قماش است ؛ حال آنکه در رمز ، نسبت مماثله یا تماثل که معنای اول را به معنای دوم می پیوند ، " عمودی " صعودی یا نزولی است " (ستاری ، ۱۳۷۲ ، ص ۲۹)

پس در یک اثر نمادین ، بر خلاف اثر تمثیلی ، معنای متن در کنار هم و در عرض هم نیستند ، آنها بر روی یک خط افق سوار نشده اند ، بلکه معانی در فاصله بالا و پایین ، از سطح به ژرفا و از ژرفا به سطح و بالا و در یک خط عمودی ، بر روی هم سوارند و قرار دارند ، و راز این که یک اثر نمادین می تواند چندین معنا داشته باشد و به اصطلاح دارای لایه های معانی باشد در همین ویژگی نهفته است . و از اینجاست که متن های مقدس بطن های گوناگون دارند ، و رسوخ در این بطن ها و یافتن و صید کردن معنای عمیق همراه با سیر صعودی مخاطب انجام می گیرد و به عبارت دیگر یک متن مقدس مخاطب را به سوی تعالیها سوق می دهد و به تناسب پرواز و صعود و اوج گیری مخاطب ، معنی های عمیق ، محکم ، والا و پرازشی را در اختیار او می گذارد ، و به دیگر سخن متن نمادین از ظاهر متن که در حکم جسم و پیکر مادی متن می باشد و نشانگان زبانی (واژه ها و حروف و ...) را شامل می شود تا دنیای نفس و روح و اعماق عالی متن ، لایه های گوناگونی از معنا را در یک خط عمودی - همچون انسانی که پیکر طبیعی اش را و نفس و روان و عواطف و اندیشه و اعماق روحش را داراست دربردارد و بدین ترتیب کنکاش و تلاش در فهم یک اثر نمادین ، همیشه سیر صعودی خواهد داشت و به اوج خواهد گرایید . و این سیر صعودی همان سیر استعاره بالا بر است :

" بنابراین مبنای رمز ، برخلاف تمثیل ، فقط استعاره ، یعنی شباهت میان محسوس که مدلول است ، و دال که معقول است و یا قیاس آن دو بر حسب مشابهت نیست ، بلکه خاصه " بلندی خواهی " است ،

یعنی فرآیندی که دال و مدلول، هر دو را به مصدر معنی بخش متعالی دلالت می کند (همان، ص ۴۹)

از آنجا که آدم، شاهکار آفرینش، در یک خط عمودی از خاک تا آسمان، در مرتبه هایی گوناگون، نوسانی بی شمار دارد و به قول نظامی، از عدم، غیب و مجرد محض هستی باز آمد، از خاک برخاست و مرغان افلاک را به سجده واداشت:

اول کاین عشق پرستی نبود	در عدم، آوازه هستی نبود
مقبلی از کتم عدم ساز کرد	سوی وجود آمد و در باز کرد
باز پسین طفل پری زادگان	پیشترین بشری زادگان
آن به خلافت، علم آراسته	چون علم افتاده و برخاسته
"علم آدم" صفت پاک او	"خمر طینه" شرف خاک او
زوشده مرغان فلک دانه چین	زان همه را آمده سر بر زمین

(نظامی، ۱۳۶۷، ص ۵۱)

و چون انسان با نزول و هیوط به رویه ظاهری، و برونی و حیوانی خود و خاک می رسد و با صعود و عروج به رویه درونی و باطنی اش، به روح و جنبه الهی اش نزدیک می شود، نماد به عنوان یک فرآیند زبانی بشر، هم، سنخ شگفتی با سیر نزولی و صعودی او می یابد و می تواند در خط سیر صعود و نزول طیف وسیعی از معانی را شامل شود. بدین ترتیب نماد در ساختمان خود، پدیده های متناقض (Paradoxal) را پیوند می دهد و انسان هم ذات با خدا و سرشته شده از خاک، انسان الهی شیطانی، خاکی آسمانی را به نمایش می گذارد، اما تمثیل چنین نیست، تمثیل همچنانکه آقای ستاری و شمس قیس گفتند، نوعی استعاره است و چون استعاره است مبتنی بر تشبیه است، تشبیهی که با تکیه بر محور جانشینی کلام،

معناهایی را در محور افقی، هم نشینی کلام، کنار هم می چیند، به این ترتیب نشانه ای را جانشین نشانه دیگری می کند و آنها را در یک خط سیر افقی به نمایش می گذارد، نه اینکه معنایی را در نشانه واحدی در محور عمودی مانند فنی بر روی هم انبار و فشرده کند، بنابراین باید گفت، تمثیل خط سیر افقی دارد اما نماد خط سیر عمودی، تمثیل نشانه ای را جانشین نشانه دیگر می کند و نشانگان و معناها را در کنار هم در یک خط افقی قرار می دهد، اما نماد از نیروی بالابرنده، اوج گیرنده و بلندی خواه برخوردار است. تمثیل حرکتی افقی، آرام و ساده دارد.

به این ترتیب قرائت متن عقل و عشق - بعد از گشودن معناها - یک عالم فرهیخته عارف و شاعر را در همان سطحی از معنا قرار می دهد که یک انسان عادی و معمولی جامعه را.

اینکه بدانیم آن "دیوار مملکتی به غایت مضبوط است و شهرستانهای بس معمور دارد" همان بدن است. اینکه بدانیم آن "مملکت بر دویست و چهل و هشت جبل از جبال عظام نهاده شده" همان شماره استخوانهای بدن - البته بر اساس طب بوعلی سیناست.

اینکه بدانیم "انهار" به رگهای بدن اشاره دارد که: "دو نهر از آن که به عذوبت مخصوصند در مزارع و آبشخور مستغرق گشته، دو دیگر به بحر منتهی می شود" دو شاخه پایین رو و بالارو از شریان آئورت که شاخه پایین رو به اندام های پایین قلب مثل دستگاه گوارش، کلیه ها و پاها می رود و شاخه بالارو، اندام های

بالای قلب : سروگردن و بازوها را روزی می رساند ، و این اندام ها به مزارع و آبشخورتشبه شده اند. دو نهردیگر که به بحر میرسند همان برگشت رگهابه سوی قلب راتصویر می کند .

اینکه "دوازده کوه را در رشته انتظام کشیده اند تا صدرمملکت" می تواند همان دوازده جفت دنده باشد . نویسنده سر را بر بالای این کوه ها به عنوان شهرستانی دیگر با سه طاقی عظیم به عنوان سه تجویف اول ، میانی و آخر دماغ ، توصیف می کند، بعد از قوای نفسانی (عصب ها) و قوای طبیعی (جسم) و قوای حیوانی (ابقای حیات) سخن می گوید و با استناد به بوعلی سینا نفسانیات را در سمت مغرب تصویر می کند و طبیعیات را در سمت مشرق ، و حیوانیات را در میانه این دو، چرا که نفسانیات به هیولی نزدیک تراند و آنها را از غرب گرفته است و طبیعیات به صورت نزدیک تراند آنها را از شرق گرفته است و حیوانیات را که ترکیبی از این دو است در وسط شرق و غرب قرار داده است .

اینکه بدانیم روحانیات به جای حواس باطنی نشسته اند ، و "شهرستان" بزرگ سمت چپ و شمال مملکت همان قلب است و "دیوان بزرگ" به جای کبد به کار رفته است و "قصبه" فصیحان همان دهان می باشد و "گنبد" یعنی کام دهان و "تختی از زر سرخ" همان زبان و "دو خدمتکار چابک" لبها و "سی و دو غلام رومی" دندانهها می باشند، در هرموقعیتی از اجتماع و سن و سال و در هر شرایطی از معلومات و با هر وسعت و عمقی از اطلاعات به سراغشان برویم، جز همین معانی ، معنای دیگری از آنها استنباط نخواهد شد . درست است که انسان به اقتضای سن و عمر و گستره معلوماتش ، فهم و درکش از واژه عقل می تواند متفاوت باشد ، یعنی درخط سیری عمودی بالا و پایین بیاید . فهم یک فیلسوف از عقل با فهم و درک یک کودک از آن بسیار متفاوت است و هر دو می تواند درست باشد .

بنابراین خود این مفهوم و مفاهیمی از این دست می تواند برای سطح فهم های گوناگون یا فهم یک انسان در یک افق بالا رونده پاسخ بگوید ، امادر متن قصه "عقل و عشق" ، از ماهیت عقل و یا ماهیت و چگونگی عشق و مفاهیم دیگر سخن نمی رود ، این دو مفهوم سیال و پیچیده به شکل فریز شده و منجمد در قالب شیخ و سلطان تصویر شده به ثبوت رسیده اند و به عنوان دو حقیقت و معنای کاملاً ایستا به عنوان سلطان و شیخ در متن قصه به کار گرفته شده اند، به این ترتیب خواننده ، بی آنکه در فضای فهم معانی پویای این دو مفهوم و مفاهیم دیگر قرار بگیرد فقط به یک تمثیل دست می یابد و به آن قناعت می ورزد . به نظر می رسد وقت آن رسیده است که نگاهی به داستان پردازی نویسنده داشته باشیم .

اگر بپذیریم " ادبیات داستانی در معنای جامع آن به هر روایتی که خصلت ساختگی و ابداعی آن بر جنبه تاریخی و واقعیتش غلبه کند ، اطلاق می شود، (میر صادقی ، ۱۳۷۶، ص ۲۱) بدون شک کتاب "عقل و عشق" صائن الدین یک داستان است ، حتی اگر در عرف نقد امروز " به آثار روایتی منثور ، ادبیات داستانی می گویند " (همان)

باز هم باید گفت عقل و عشق یک اثر داستانی است . و از آنجاییکه " داستان توالی حوادث واقعی ، تاریخی یا ساختگی است ، و تسخیر عمل بوسیله تخیل را ارائه می دهد" (همان ، ص ۳۳) می توان گفت که در عقل و عشق ، نویسنده در توالی منظم حوادثی که ترسیم می کند ، تسخیر عقل بوسیله عشق را به نمایش می گذارد، و با ترسیم پی آمدهای این سلطه ، طی هماهنگی و تقریبی که بین عقل و عشق ایجاد می کند، یعنی با قرار دادن عقل در خدمت عشق، راه فلاح نهایی انسان را به تصویر می کشد .

صائن الدین در این داستان، به کمک تکنیک تمثیل تصویری عینی، از ماجراهای روانی، فراز و فرود هیجانات روحی، کش و قوس اندیشه ها، احساسات، و تمایلات باطنی انسان ارائه می دهد، و به خوبی نحوه نگرش خود را به انسان و زندگی و حیات و جهان ترسیم می کند و سرانجام فلسفه خاص خود از حیات و چگونگی زیستن را که خود می پسندد، در خلال ماجراهای شیرین و پرتب و ثابی که می آفریند به مخاطب و خواننده اثرش، پیشنهاد می کند.

صائن الدین در آفرینش این قصه تمثیلی، بدون شک پیرنگ خاصی را مد نظر داشته است، همچنانکه در بخش پیشین مقاله اشاره شده است حضور بیش از سیصد بیت فارسی و عربی به عنوان شاهد مثال و کامل کننده گفتگوهای (Dialogue) شخصیت ها در سرتا سرمتن به خوبی نشان میدهد که سیر داستان از پیش برای نویسنده به کمال مشخص بوده است، و نویسنده برای این سیر از پیش معلوم شعرهایی را طبقه بندی شده آماده کرده است. با این حال تصریح خود نویسنده در پایان داستان، به استفاده از قصیده ابن فارض، عارف غربی تبار عربی زبان، نشان دهنده حضور پی رنگ در پیش روی ذهن و خیال نویسنده است: "از این نمط طرایف لطایف، آنچه در سلک مقابلات منخرط گردد و در رشته مناظرات منتظم، همین تواند بود، نفایس دقایق آن، از قصیده "نظم الدر" که واسطه این عقد است طلب کنند" (صائن الدین، ۱۳۷۵، ص ۱۰۵).

به پیرنگ داستان در ادامه مقاله باز خواهیم گشت، اکنون اجازه بدهید، نگاهی به کل قصه و محتوای آن داشته باشیم، آقای میر صادقی در تعریف درونمایه داستان می نویسد: "درون مایه فکر اصلی و مسلط در هر اثری است، خط یا رشته ای که در خلال اثر کشیده می شود و وضعیت و موقعیت های داستان را به هم پیوند می دهد، به بیانی دیگر، درون مایه را به عنوان فکر و اندیشه حاکمی تعریف کرده اند که نویسنده در داستان اعمال میکند به همین جهت است که می گویند درونمایه هر اثری، جهت فکری و ادراکی نویسنده اش را نشان می دهد" (میر صادقی، ۱۳۷۶، ص ۱۷۴).

به این ترتیب باید بگوییم صائن الدین فکر اصلی اثرش را از ماجرای خلقت آدم برداشته است، براساس گزارش میبدی، (میبدی، ۱۳۶۱، ج ۱، ص ۱۴۱ و ۱۴۲) در تفسیر آیه مبارکه "انی جاعل فی الارض خلیفه"، جهان هستی که با وجود فرشتگان - آفریدگانی از جنس عقل - در آرامش کامل و صلحی سرد و ساکن به سر می برد، با این ندای الهی، دچار تشویش می شود، فرشتگان عاقل و مغرور، عبادت خود را عنوان کرده بر این اراده حضرت دوست و ذوالجلال اعتراض می کنند: اتجعل فیها من یفسد فیها و یسفک الدماء (بقره آیه ۳۰) کار به جایی می کشد که به قول میبدی در کشف الاسرار، آتش غیرت بدرخشید و نیمی از فرشتگان بسوخت، و به قول حافظ از ازل پرتو حسنت ز تجلی دم زد- عشق پیدا شدو آتش به همه عالم زد، (حافظ، ۱۳۷۲، ص ۲۰۶). این تقابل عشق و عقل، و پیروزی نهایی عشق در آفرینش آدم، و تسلیم فرشتگان در نهایت ماجرا به اراده عشق که همانا اراده حضرت دوست و معشوق می باشدو اعتراض بعضی دیگر - ابلیس و یاران او - که محکوم به لعنت ابدی و تباهی می شوند، این بار، در ماجرای دیگر در جهان هستی درونی آدمی اتفاق می افتد:

"خیال گفت: شیخ ما را تا کوس دولت "انی جاعل فی الارض خلیفه" بر بام این گنبد فیروزه زده اند، و علم خذلان معاندان ایالتش به طغرای "و ان علیک لعنتی" موشح ساخته، هیچ آفریده یارای آن نداشته که به انگشت بی ادبی، اشارت به گوشه چتر جاه او کند، در این وقت، شما مجانا" بی استناد کتاب و سنت

واستدلال برهان و حجت، به طامسات فسون آمیز و اغراقات اغرا نگیز، خواهید که غبار کدورت در این دودمان تقدیس بنیان اندازید؟ هیهات! " (صائن الدین، ۱۳۷۵ ص ۳۹)

توجه داشته باشیم که این جملات را خیال به عنوان یکی از بزرگان سرزمین عقل خطاب به "رسول کلام" که سفیری است از جانب عشق، می گوید، و به این ترتیب معلوم می شود که این بار عشق در هستی عالم صغیر- انسان -میخواهد بر علیه یا در خطاب با عقل همان حادثه ای را تکرار بکند که آن روز عشق -مبدا هستی از نظر عرفا- در عالم کبیر- جهان - بر علیه یا در خطاب با فرشتگان - عقول - آفرید.

و این اندیشه یعنی سلطه عشق و همکاری مسالمت آمیز عقل با بارگاه با شکوه حضرت عشق - در سرتاسر کتاب بسط و گسترش می یابد و راه نجات بشر و زیستن سعادت آمیز او را نشان می دهد. اکنون برای پرهیز از اطناب، خلاصه ای از قصه، در بیان موضوع داستانی با اشاره به مواردی از پیرنگ نوشته می شود. با توجه به تعریف موضوع خلاصه ای از پدیده ها و حادثه هایی که داستان عقل و عشق را می سازد می توان اینگونه فشرده کرد:

شیخ عقل در سرزمین بدن انسان، به حکومت خاموش و ساکت و بلامنازع خود مشغول است، همه ارگان ها و اشخاص تحت سرپرستی او به زندگی روزمره و شاید عبادانه خود ادامه می دهند. عشق توصیف این سرزمین را می شنود و نغمه را برای تجسس به آنجا می فرستد، نغمه از راه دروازه گوش، وارد سرزمین پاک، زیبا، خاموش و خالی از ماجرای عقل میشود. با حضور نغمه آرامش و سکوت به هم می خورد.

در واقع قصه از همین جا آغاز می شود. همچنانکه در آغاز هر قصه ای، هنجار و سامان اولیه با عاملی به هم می خورد، اضطراب و پریشانی و تشویش حاکم می شود. آنگاه همه عوامل قصه، طی ماجراهایی بدنبال برگرداندن آرامش و سکون به حرکت در می آیند. گره ها بسته می شوند و کشمکش ها حادث، با پیش آمدن اوج ها و فرودها که بدست شخصیت های قصه شکل می گیرد، سرانجام، گره ها باز می شوند و قصه در یک خط سیر افقی قرار می گیرد و دوباره آرامش حاکم می شود. قصه عقل و عشق نیز چنین می آغازد، بدیهی است اگر به جملات بالا عامل علت و معلول را نیز اضافه کنیم، در واقع تعریف دقیقی از پیرنگ داده ایم.

"عقل و عشق" صائن الدین نیز به طور دقیق همین روال و پیرنگ را دارد، روندی که در خلال آن رابطه محکمی از علت و معلولی در بین حادثه ها و ماجراها برقرار است، حضور نغمه در سرزمین ساکت و یکنواخت و شاید کسل و خسته کننده عقل سرو صدا ایجاد کرده است، حضورش چون بمبی منفجر شده است و نظم و سکوت حکومت جناب شیخ را به هم ریخته است. آنچنانکه نه تنها طبقات پایین جامعه حتی رئیس حکومت هم متوجه سروصدا و پریشانی و شایعات شده است، از پیر سماع می پرسد چه شده است و جواب می شنود: "قاصدی است نغمه نام از طرف شرق" (همان، ص ۳۰)

این به هم خوردن قضای راکد اول داستان آنقدر مهم است که خود شیخ نقاب خیال بر سر می کشد و به عنوان خیال با نغمه به بحث و مجادله می پردازد.

توجه داشته باشیم که خیال، حافظه، ذاکره و هم و... همگی بخش هایی و طبقاتی از توانایی قوه تدبیر و عقل آدمی اند، پس اینکه عقل می تواند در کسوت خیال درآید، در عین آنکه خیال می تواند شخصیت مستقل خود را داشته باشد، در دنیای روانشناسی امریست مسجل و پذیرفته شده.

نغمه بی آنکه از این بحث نتیجه ای بگیرد، بر می گردد، - البته قصه نتیجه عملی حضور نغمه را گرفته است و آن پیچیدن و شایع شدن خبرهایی است از دنیای پر از اشراق سرزمین عشق - و حضرت عشق، رسول کلام را به سرزمین عقل می فرستد.

کلام از راه چشم وارد می شود چرا که صورت مکتوب آن در نظر گرفته شده است و به مجادله ای عمیق با خیال می پردازد، خیال به کمک نقل و عقل، سعی در شکست دادن کلام و مقاومت ورزیدن در برابر اودارد، که وهم به عنوان یکی از وزیران و سرداران، خاموشانه مجادله آنها را گوش می دهد. کلام باز میگردد و عشق الهام را می فرستد، بدیهی است الهام با شیخ خلوت می کند و طی یک گفت و شنید صمیمانه در قانع کردن شیخ عقل می کوشد. و در پایان برای تایید صحبت هایش از او می خواهد که یکی از خالص ترین یارانش را با الهام بفرستد تا صحت و سقم سخنان او را درباره سلطان عشق و قدرت و توانایی او از نزدیک بسنجد. شیخ بعد از مشورت با یاران، "قوت نظری" را به سرزمین عشق می فرستد. قوت نظری مبهوت جلال و عظمت عشق، هر چه اطلاعات از سرزمین شیخ دارد به عشق می دهد. در اینجا فرصتی به نویسنده دست می دهد تا در قالب تمثیل، ضمن تطبیق جهان اصغر - انسان - با جهان اکبر - دنیا - توصیف دقیق و مفصلی از مملکت بدن بدهد.

اکنون ماجرای گره خورده که تلاش عشق در بدست آوردن سرزمین عقل است، در کشمکش های بین نیروهای عقل و عشق به اوج خود نزدیک شده است و این اوج با حادثه نهایی، یعنی حمله مسلحانه و درگیری جسمانی لشکر عشق با لشکر عقل کامل میشود. عشق لشکر معشوق را که همان حسن و زیبایی است تجهیز می کند و حمله می آغازد. عقل با اصحابش به مشورت می نشیند، خیال دعوت به مقاومت می کند، و هم پیشنهاد تسلیم شدن می دهد. شیخ با حدس خلوت می کند. وهم اسیر می شود. و مرزهایکی پس از دیگری فرو می شکند و سرانجام عقل، شمشیر و کفن بر کف، و با توبه ای جانسون تسلیم می شود.

به نظر می رسد داستان تمام شده است، اما داستان گره های فرعی دیگری نیز دارد که باید به نوبت گشوده شوند. اکنون در حضور عشق و عزل شدن عقل، وهم که به خاطر ارادت های قبلی و پیوستن زودتر از همه در هنگامه جنگ، به اردوی عشق، عزیز داشته شده است، اداره سرزمین شکست خورده را به دست می گیرد. و طبیعی است که وهم در اندازه ای نیست که بتواند این مهم را برآورد، عشق حاکم شده است و خیال به بازی با تصویرهای حسن و حضرت معشوقی مشغول است، سمع به شنیدن صدا و محامداو، چشم به نظربازی و ... در این میان وهم پا از گلیم خود بیرون برده، در ادعای ناشایست توان حاکمیت و مدیریت جامعه، سرزمین تن را به ویرانی می کشد. خبر به عشق داده می شود. عشق ضمن استمالت و دلجویی از عقل، اراده بدن را دوباره به عقل می سپرد. سرزمین تن، دوباره به تدبیر و خردمندی شیخ عقل، از ویرانی ها نجات یافته رو به آبادانی می نهد. در این میان وهم و خیال هنوز آن احترام لازم را به عقل نمی گذارند، و آن تبعیت و فرمانبرداری لازم را ندارند. روزی عقل در حضور عشق به هنگام گزارش کارهای روزانه خود، گلایه ای از این دو می کند. عشق دستور می دهد هر دو حاضر و مواخذه و تنبیه شوند.

این مواخذه علتی می شود برای یک مناظره عمیق بین وهم و خیال، سرانجام سمع که عادت و ذاتش گوش کردن است بعضی از جملات آنها را نسبت به خود کنایه آمیز می یابد و در صدد جواب دادن برآمده وارد بحث می شود و حضور سمع، باصره یعنی بصر را به بحث می کشاند، می بینیم نویسنده چقدر

عالی و ظریف دامن بحث را می‌گشاید، حرکتی را علت حرکت بعدی قرار می‌دهد و جمله‌ای را دلیلی برای آمدن جمله‌ای بعد، اکنون کشمکش و مجادله بین سمع و بصر واقع شده است.

درضمن این بحث‌ها و گفتگوها پرده از منیت‌های این اندام‌ها که در قصه به عنوان شخصیت‌های مستقل نمایش داده می‌شوند، برداشته می‌شود عشق یعنی معشوق می‌بیند که در وجود آدمی - سرزمین سابق عقل یعنی عاشق - هنوز منیت و خودپسندی و ادعا و دفاع از خویشتن وجود دارد، به فراش عزت دستور می‌دهد با جاروی جبروت کثافت و گرد و غبار کبر و غرور را از سرزمین عاشق بربود؛ به این ترتیب عاشق در استیلائی عزت، به دست "داروغه درد" و "حاکم حزن" و "امیر اشتیاق" دچار زلزله‌ها و تکان‌های شدیدمنیت کوب شده. ادعاهای بی‌جا، غرور و تکبر، و خویشتن بینی‌اش، دردرد و داغ دوری و شور و نشاط اشتیاق دوست، دچار ویرانی و ریزشی عذاب دهنده می‌شود.

توجه داشته باشیم که نویسنده با دقت و ظرافتی بی‌آنکه از رابطه علت و معلولی بین آنها غافل باشد حوادث را به دنبال هم می‌چیند تا درونمایه داستان را ملموس و عینی به خواننده‌اش منتقل کند. متاسفانه پرهیز از زیاده‌نویسی و هراس دچار شدن به اطناب ناخواسته، اینجانب را از پرداختن به جزئیات و نشان دادن چگونگی علت واقع شدن آنها به یکدیگر باز می‌دارد.

در این تنبیه شدن عاشقانه پس از آنکه به قول راوی: "جمعی که از باد نخوت و غرور سر تکبر به عیوق کشیده بودند و کلاه مفاخرت بر افلاک انداخته، به یک صدمه جنود هجران و وقود حرمان در خاک مذلت و خواری پست گشتند" (همان، ص ۸۸)

و عاشق لباس ژنده فقر و احتیاج بر تن کرد، دوباره آفتاب محبت معشوق تابیدن گرفت و عقل را نظر به شخصیت و وانایی‌ها و سوابقش به عنوان مشاور و همنشین برگزید. عقل این خبر را در همه جا شایع می‌کند و حسادت بعضی را بر می‌انگیزد، و صدای اعتراض همچنانکه قبلاً در جهان اکبر از طرف فرشتگان بلند شده بود بحث آن در صحبت از درونمایه گذشت، این بار از جهان اصغر - باطن آدمی - بلند می‌شود: "اتجعل فیها من یفسد فیها و یفسک الدماء قبعز تک لاغونهم اجمعین" (همان، ص ۹۰)

و معشوق در جواب آنها با غیرتی بیشتر عاشق را با نوازش‌هایی دیگرحمایت میکند و عاشق نیز با غیرت عاشقی نامحرمان را از ورود به حریم عشق خود باز می‌دارد و در این میان ملامت ملامت‌گران و شاید حاسدان و تسلیت به ظاهر دوستان و به هر حال دیگران، روح متلاطم عاشق را صفایی به غایت شفاف و برآزنده می‌بخشد. عاشق از شراب وصال و قرب آستانه معشوقی مست می‌شود و به شحطیات می‌پردازد، در همین جملات، گاهی معنایی به چشم می‌خورد که هنوز بویی از منیت و تعلقات دنیایی دارند، عتاب معشوقی فرا می‌رسد و کشتی عاشق دوباره اسیر امواج صخره کوب عذاب می‌شود، عاشق با بیچارگی عتاب را می‌پذیرد، تا از وصال محروم نماند. عزت فرا می‌رسد و دست رد بر سینه عاشق می‌نهد، در این فراق خانمانسوز، در جزر و مد سرکشی‌ها و تسلیم‌ها، مملکت وجود عاشقی از عناد و فساد و پاک‌کننده می‌شود، کرم معشوقی سرانجام به داد عاشق می‌رسد و اکنون از او چیزی نمانده است، و در سرزمین وجودی او فقط سلطان عشق است که می‌درخشد.

نظر به همین مختصر به خوبی نشان می‌دهد که نویسنده، صف طولی از ماجراها و حادثه‌ها را در زنجیره‌ای از علت و معلول به دنبال هم چیده است تا با ایجاد کشمکش‌ها و فراز و نشیب‌ها، بن‌مایه داستان را به تفصیل و با نگاهی جزء‌نگر، به خواننده منتقل کند. درست است که در این ماجراها، از داستان را به تفصیل و با

نگاهی جزء نگر، به خواننده منتقل کند. درست است که در این ماجراها، از گفت و گو و مکالمه شخصیت ها برای پیش بردن قصه، بسیار استفاده کرده است، اما منصفانه باید گفت که از عمل (Action) داستانی نیز غافل نبوده است. مانند جنگ، فروریختن مرزها از سخن چینی ها، توطئه ها، و به هم خوردن مرتب معادلات، و توصیف زمینه ای (Location) که ماجراها و حادثه ها بر آنها انجام می گیرد.

بدیهی است انتظاری چندان منطقی نیست که ما اثری از قرن نهم هجری را بعد از پانصد سال در جهان امروز، با معیارهای نمایش و قصه نویسی معاصر به نقد بنشینیم، با این حال به نظر می رسد از آنجا که ناخودآگاه نویسنده، بدون عمد و اراده چنان تکنیک های تصویری کردن و نشان دادن را ملموسانه حس می کرده است، که خوشبختانه اثری بسیار درخشان و منطبق با الگوهای امروزی در زمینه ادبیات نمایشی خلق کرده است.

در این راستا توجه به روانشناسی ای که نویسنده در شخصیت پردازی داستان از خود نشان داده است شایان اهمیت است.

یکی از آدم های (character) اصلی قصه، نغمه است که به تفصیل از ویژگی های شخصیتی آن سخن رفته است، ما تعدادی از این ویژگیها را در بحث از تمثیل بیان کردیم، اکنون به بسط و اتمام تصویر این شخصیت، در این قسمت می پردازیم، در صفحات ۳۲ و ۳۱ و ۳۰ کتاب وقتی شیخ در نقاب خیال از نغمه می پرسد از کجایی، و پادشاه تو کیست و کارت چیست. نغمه پاسخ می دهد:

الف: حشم نشین است، (چادر نشینی او را به عنوان یکی از اعراض که جای ثابتی ندارند و می توانند بر جوهرها بار شوند در برابر شهر نشینی که سمبل جوهر بودن و ثابت بودن است عنوان می کند.)

ب: در جاهای خوش حضور دارد (چرا که نغمه ترانه است و اساساً یک ترانه با زمزمه، سرود و آواز و موسیقی سروکار دارد.)

پ: یکی از دوازده برادر از یک پدر و مادر است (اشاره به این دارد که نغمه یکی از مقام های دوازده گانه موسیقی است که اساس همه آنها صوت و صدا بودند نشان است.)

ت: در حضرت سلطان عشق قرب وارج دارد (چرا که سلطان عشق ترانه را که حاوی حرارت و گرمی و نشاط زندگی است و معمولاً نوع حماسی و عرفانی و بخصوص غنایی آن در بین مردم مقبولیت تام دارد و برای بیان عواطف عاشقانه به کار می رود، بسیار دوست دارد.)

ج: بیست و هشت سر دارد (موسیقی نغمه از آنجاییکه با شعر ترانه همراه است، پس از کلمه و اصل آنها بیست و هشت حرف عربی نیز سود می جوید).

ح: در میان مردمان به قول کتاب "قلاش تر" بیشتر راه دارد (چرا که ترانه رکود، سکوت، آرامش و سکون و ایستایی را نمی پسندد و با حرکت و جنب و جوش و حرارت بیشتر سنخیت دارد).

و: همچنانکه قبل از اشاره کردیم، او زبان آور مجلس انس است، ریاضی (موسیقی) می داند، یکی از کیف های محسوس یعنی مسموعات است و محرم پرده سرای راز سلطان عشق است.

شخصیتی چنین وظیفه اش، این است که هر کس را که از خدمت سلطان عشق به چیز دیگری مشغول شده باشد، و از جلال عشق غافل بماند، او را به طریق لطافت، و نوازش، و محبت، به سوی سلطان عشق متوجه کند.

اکنون در ابتدای داستان هستیم و اولین سفیر ، نغمه انتخاب می شود، شخصیتی با ویژگیهایی که برشمردیم، با اندکی دقت به خوبی شناخت نویسنده را از روانشناسی شخصیت ها و حتی روانشناسی جامعه در می یابیم.

اول ماجراست اولین سفیر فرستاده می شود، هیچ قضاوتی نسبت به جوابی که دریافت خواهد شد نیست، پس طبیعی است که کسی برود که لطافت ، نوازش و محبت کار و ذات اوست.

نغمه از راه گوش وارد می شود ، طبیعی است که یک کیف و عرض محسوس مسموع بایداز دروازه صماخ بگذرد ،حضور ترانه مثل بمبی سکون سنگین و سرد و خردمندانه سرزمین عقل را به هم می ریزد و این اصلاً" عملکرد درست و منطقی ترانه است ، بدون شک همه افراد دارای ذوق سلیم این حادثه را تجربه کرده اند که گاهی شنیدن ترانه ای تمام وجود آنها را به لرزه درآورده است.

به خوبی پیداست که شناختی که نویسنده از شخصیت نغمه می دهد، با عملکرد نغمه ، وظیفه او و ماموریتش و حضورش در موقعیت آغازین داستان ، کاملاً" با هم منطبق اند و بسیار منطقی می نماید.البته مثال ها فراوان اند اما اینجانب به یک مثال دیگر بسنده می کنم.

" قوت نظری " از این ویژگی ها برخوردار است:

۱- یکی ازفحول فضلاى مملکت عقل است.

۲- احکام با دستياری او صادر می شود.

۳- شیخ با او مشورت می کند و راه درست را از طریق صلاحدید او می جوید.

۴- از گوشه و کنار و جزئیات مملکت عقل به تفصیل باخبر است.

۵- غلام درم خریده شیخ است.

۶- از کودکی مخصوص و ندیم شیخ بوده است.

۷- همه آلات تحصیل علوم از کتاب ها گرفته تا ... در اختیار او قرار داده اند.

۸- وزراء و امرا به تربیت او مشغول بوده اند.

۹- او از ملکه تفکر برخوردار است.

اکنون توجه داشته باشیم که شیخ عقل بعد از آنکه با الهام بحث کرده و چیزهایی از سلطنت عشق شنیده است ، می خواهد کسی را برای تجسس و تحقیق نهایی به آن سرزمین بفرستد، مشورت می کنند و قوت نظری پیشنهاد می شود. آیا این روانشناسی درست آدم های قصه و نقش و عمل دادن به آنها بر اساس ویژگیها یشان نیست؟

جالب اینجاست که در همین فراز و موقعیت داستانی ، باید اطلاعات درستی از سرزمین عقل به سلطان عشق داده شود، چرا که مقدمات یک حمله چیده می شود - باز می بینیم انتخاب " قوت نظری " هم از جانب شیخ منطقی است و هم استفاده از او برای آماده کردن فراز بعدی داستان از جانب نویسنده با شخصیتی که به او داده شده است ، به طور منطقی انطباق دارد.

ممکن است گفته شود که در قصه نویسی امروزی ، شخصیت ها با توصیف مستقیم پرداخته نمی شوند بلکه آنها با قرار گرفتن در موقعیت های مکانی و زمانی خاصی ،در بطن داستان با عمل و گفتار خود ، پرورش داده شده به شکل تصویری ترسیم و معرفی می شوند.

این اعتراض پذیرفته است اما به یاد داشته باشیم که داستان مورد بحث ما به زمانی مربوط میشود که هنوز "دن کیشوت" در اسپانیا نوشته نشده است، و رمان و قصه به معنای امروزی آن در زادگاه اولیه خود نیز، هنوز متولد نشده است، هر چند باید تذکر داد که صائن الدین از توصیف مستقیم در حد امکان شناخته شده زمان خود می پرهیزد و معرفی شخصیت هایش در لابلای گفتگوها و مناظرات، انجام میگیرد و با کمال جسارت می توان ادعا کرد که شخصیت پردازی او و استفاده درست از شخصیت هایش، به طور دقیق با تعریضی که داستان نویسی امروز از شخصیت می دهد، تطبیق می کند:

"شخصیت، در اثر روایتی یا نمایشی، فردی است که کیفیت روانی و اخلاقی او، در عمل او و آنچه می گوید و می کند، وجود داشته باشد، خلق چنین شخصیت هایی را که برای خواننده در حوزه داستان، تقریباً" مثل افراد واقعی جلوه می کنند، شخصیت پردازی می نامند." (میرصادقی، ۱۳۷۶، ص ۸۴)

درست است که شخصیت های صائن الدین، شخصیت های تمثیلی و قالبی اند، شخصیت هایی اند که جانشین فکر و خلق و خو و خصلت و صفتی شده اند و محصول تلاش نویسنده اند برای محسوس و ملموس کردن امری نامحسوس و معنایی پنهان، شخصیت هایی هستند ایستا، و دستخوش تغییر و تحول نمی شوند، بیشتر نسخه بدل اند و صحبت هایشان قابل پیش بینی است، بر طبق الگویی رفتار می کنند که آن معنای پنهان - که در این قصه نام خود شخصیت ها واقع شده است اقتضا میکند و دستور می دهد، اما به هر حال، نویسنده با ارائه شناخت درستی که از کیفیت روانی و اخلاقی آنها دارد آنها را در خلق ماجراهایی که واقعی نشان می دهند به کار گرفته است و برعکس تک تک شخصیت های فرعی و اصلی اش، یک تغییر اساسی را در وجود آدم- دنیای صغیر و زمینه اصلی داستان- ایجاد کرده است. انسانی که تحت سرپرستی عقل به حیاتی پر از ثوابهای کلیشه ای، سطحی و تجارت گونه و ایستا رسیده بود، دستخوش عشق می شود و به سعادت و حرارتی پر از هیجان و نشاط و حیات آفرین و تعیین سوز و باصفا و پویا می رسد.

الهام همچنانکه در زندگی واقعی، بی واسطه و ناگهانی بر آدمی وارد و نازل می شود، در قصه نیز یگراست و ناگهانی، در خلوتخانه قدس بر عقل وارد می شود (ص ۴۲)

عقل با قوا مشورت می کند، همچنانکه در شخصیت ذات او شور و مشورت وجود دارد، خیال پیشنهادکنند خندق های زهد و پرهیز و آماده کردن سلاح طاعات و عبادات را می دهد، همچنانکه ذات خیال این تصویر بازی ها و تخیلات را ایجاب می کند و پیشنهاد می دهد، جالب اینجاست که وهم و حدس با خیال مخالفت می کنند و ما در ادامه داستان می بینیم که این هردو به خاطر هراس از جنگ و شاید تیزهوشی حدس، زودتر از همه جبهه های خود را به روی عشق می گشایند.

در جریان جنگ یکبار دیگر عقل نشست مشورتی تشکیل می دهد، قوه نظری که خوب می فهمد، و جلال و شکوه عشق را از نزدیک دیده است، از عشق با ابهت و نیرو یاد می کند، خیال همچنان دعوت به استقامت می کند، وهم با ترس خبر از شکسته شدن جبهه ها و مرزها می دهد و شیخ با پرخاش به همه آنها از روی ناراحتی، با حدس خلوت می کند تا جوانب امر را برای یکبار دیگر بسنجد و حدس بزند (ص ۶۰ و ۵۹ و ۵۸)

بعد از پیروزی عشق، خیال به تصویر بازی و نقاشی و مشاطگی چهره معشوق مشغول می شود وهم به ترانه سرایی عاشقانه مشغول می شود- به خاطر همین علاقه به ترانه هم است که جزو اولین کسانی است که بوسیله قشون نغمه اسیر می شود.

قوه ی نظر به ترتیب مقدمات وصال می پردازد ، ذاکره غرق در ختم قرآن جمعی کامل معشوق می شود . حس به درک لطایف محبوب، باصره به دیدار جمال محبوب، سامعه به شنیدن حکایات معشوق زبان به ذکر محامد محبوب و مشغول می شوند و عقل گوشه نشین ، در نتیجه سرزمین آبادان به دست ندانم کاری های وهم و خیال به ویرانی می رسد . (ص ۶۴)

در ادامه ، معشوق ، عاشق را به عتابی تنبیه می کند در نتیجه دروغه درد و حاکم حزن و امیر اشتیاق ، به ویران کردن دوباره هستی عاشق همت می گمارند (ص ۸۷) عاشق درد دل می گوید و معشوق او را به شکیبایی می خواند و به این ترتیب ، صبر با دوستانش قناعت ، توکل ، و رع ، و شکر و رضا به یاری او می شتابند (ص ۹۲)

در انت تک این فرازاها و بندهای دیگر داستان ، تطبیق شخصیت آدم های داستان با عمل داستانی ، کاملاً به چشم می خورد و نویسنده با شناختی دقیق از روانشناسی آنها ، آنها را درپیش بردن و بسط و گسترش داستان به کار می گیرد .

نویسنده با استفاده از زاویه دید بیرونی، به عنوان دانای کل ، همه ماجرا را می بیند و روایت می کند . او در سرزمین شیخ عقل حضور دارد . در بارگاه سلطان عشق حاضر است او در خلوت و جلوت ، در جنگ و صلح ، در حسادت ها و توطئه ها ، در تلخی ها و شادی های ماجرا حضوری نزدیک و ملموس دارد و با حوصله داستان را با ارائه کشمکش ها ، عمل ها ، شخصیت ها ، ماجراها ، گفتگوها و توصیف زمینه ها و صحنه ها پیش می برد .

راوی از گذشته و حال و آینده شخصیت ها با خبر است . در خلوت و تنهایی آنها ، حتی در لحظاتی که الهام مستقیم بر عقل فرود می آید و یا عقل با حدس خلوت می کند ، حضور دارد و صدای آنها را می شنود و جملات آنها را به خواننده می گوید . او در کنار تصویرهایی که از سرزمین وجودی انسان به عنوان عالم صغیر ارائه می دهد که در بخش بررسی تمثیل ها به آنها اشاره شد، توصیفات جالبی از صحنه ها و ماجراهای داستان دارد، وقتی نغمه وارد سرزمین عقل میشود و آرامش آن سرزمین از صدای آهنگ نغمه به هم می خورد نویسنده اینگونه به وصف ماجرا و صحنه می پردازد:

مجلسی که چون چشم نیمخواب بتان آرمیده بود، مانند زلف مشوش دلبران به هم برآمد و مجمعی که همچون مجموعه گل اسباب موانست جمع داشت ، به یک باد مخالف بر مثال اوراق مسبتر خزان از هم فرو ریخت . ترجمان وقت همه برفحوای:

چه مستی است ندانم که ره به ما آورد
متعجب بمانده ، زبان حال هر یک نهفته به گفته :

خیال گنج می بیند چراغم
مگر باد بهشت اینجا گذر کرد
سیم دوست می یابد دماغم
مگر با ماست آب زندگانی
که چندین خرمی در ما اثر کرد
که ما را زنده دل دارد نهانی

مترنم گشت .

شیخ از سر تحریر گفت: کیست که پای انبساط بر بساط قدس می نهد و حلقه جسارت بر در مجامع انس

با محتسب شهر بگویند که زنه‌ار - در مجلس ماسنگ مینداز که جامست . پیرسماع که آن گوشه تعلق به خدمتش دارد ، گفت : "قاصدی است نغمه نام از طرف شرق". (همان ، ص ۳۰)

نویسنده در توصیف اسیر شدن وهم می نویسد: " درین بودند که ناگاه از سرحد صماخ آوازه برآمد که یکی از پیشروان قشون نغمه ساز دلاوری به چنگ آورده و چنگ اکبری ساز کرده از گوشه ای بیرون آمده و به کمند نقشه های گوناگون و انواع نیرنگ و افسون ، وهم را جذب کرده و برده ۰۰۰ (همان ، ص ۶۱)

و یا در تسلیم شدن عقل می نویسد : عقل چون دید که اسباب ابهت و حشمتش به یک باد مخالف چون از هم ریخته شد ؟ و امر او به یک صدمه لشکر عشق چگونه غبار تفرقه در میانه انگيخته گشت ۰۰۰ شمشیر و کفن بر کف ، متوجه مخیم عالم پناه گشت ۰ (همان ، ص ۶۲)

البته مثال ها به عمد طوری انتخاب شده اند تا خواننده را در جریان زاویه دید توصیف و چگونگی گفتگوها و زبان اثر قرار دهند .

یکی از تکنیک های مهم قصه نویسی امروز ، گفتگو و استفاده از گفتگو در بین شخصیت هاست ، "گفت و گو" می تواند درونمایه قصه و روان شناسی شخصیت ها را به راحتی روشن کند ، می تواند به نویسنده کمک کند تا به طور غیر مستقیم پیرنگ را گسترش دهد ، شخصیت ها را معرفی کند و عمل داستانی را به پیش ببرد ، اما کدام گفت و گو؟ گفت و گویی که در آن لحن ، لهجه ، تکیه کلام ها ، بلندی و کوتاهی جمله ها ، ویژگی های طبقاتی و ، کار و اجتماعی گوینده ، احساس راحتی ، طبیعی و تصنعی بودن ، ضرباهنگ ، خشونت و لطافت محتوا ، به طور کامل دیده شود .

گفتگویی که حرارت زندگی در جریان میان کوچه ، بازار ، مغازه ، کارخانه ، مدرسه ، و خانه و مسجد را داشته باشد .

نویسنده عقل و عشق از گفت و گو همانطور که در مثال مشاهده کردید فراوان سودمی جوید ، بخصوص در صفحات پایانی قصه در مناظره های بین وهم و خیال ، سمع و نظرو عاشق و معشوق از این تکنیک استفاده می کند ، آنچنانکه گاهی گفت و گو به تنهایی قصه را پیش می برد و زحمت راوی را کم می کند .

در نمونه ای در گفت و گو های بین نظرو سمع جواب نظر از صفحه ۸۴ شروع می شود و تا ص ۸۶ در پنج بخش ادامه می یابد:

"نظریا ز گفت :تقدم که گفתי آن تقدیم حضرت معشوقی است و رشحات التفات حیات افاضت او وگر نه ما کدامین خاک باشیم

کز آن میمون ورق حرفی تراشیم

اگر بر مجالی ظهور ، تبختری می بینی آن همه آثار غنچ و دلال آن حضرت است ۰۰۰ شعر فارسی ۰۰۰۰۰ شعر عربی ۰۰۰۰۰۰

- و اما قضیه صرف اوقات در استیفای ماضی و استقبال ۰۰۰۰۰۰

- با آنکه این خود نه از شماسست ، بلکه از دولت ملاقات حروف و کلمات حاصل می کنید ۰۰۰۰۰۰

شعر فارسی ۰۰۰۰۰۰ عبارت عربی ۰۰۰۰۰۰۰

- واما هرچه حکایت فیه مافیه است ۰۰۰۰۰۰۰۰ (پر از عبارت های عربی)

وآنکه دعوی کمال ابهت و حشمت کرده ای ۰۰۰ شعر فارسی ۰۰۰۰ شعر عربی ۰۰۰۰۰۰ شعر فارسی ۰ (همان ، ص ۸۶ و ۸۵ و ۸۴)

این مکالمه ها ، ویژگی های یک گفتگوی نمایشی را ندارند ، و متاسفانه به شکستن روند یک نواخت کتاب کمک نمی کنند .

نتیجه گیری

به طور کلی با همه نمونه هایی که از حضور تکنیک های داستانی در کتاب "عقل و عشق" ارائه شد و با همه تحلیل ها و بحث هایی که بیان شد ، انصاف باید داد که متن روایت ، به سردی ، کندی و یکنواختی کسل کننده ای پیش می رود .

البته درون مایه ، موضوع ، پیرنگ و ماجراها به تنهایی جذابیت دارند ، اما متن قصه طوری نوشته شده است که گرما و حرارت قصه و سخن را از او گرفته است . اشکال کار کجا می تواند باشد ؟

به نظر می رسد اشکال اساسی در زبان فخیم ، مصنوع و ادبی و پرتکلف راوی است . نویسنده متن را چنان با سجع و قافیه و سامان دهی برونه زبان ، آغشته است ، و در نتیجه به واژه ها و کلماتی ناآشنا و تصویرهایی دیرفهم رسیده است ، و به اندازه ای در استفاده از بیانات و عبارت ها و شعرهای عربی و فارسی اغراق کرده است ، و به اندازه ای در نوشتن متن تسلیم نویسندگی رایج زمان خود شده است که لحظه ای به خود اجازه نداده است ، درلحن و نوع کلام شخصیت های قصه اش فرق بگذارد ، عقل باهمان زبان فخیم و سنگین حرف می زند که وهم و خیال و الهام از آن استفاده می کنند ، زبان بارگاه سلطنتی عشق ، با زبان کوچه بازار کشور تن هیچ فرقی نمی کند و جالبتر از همه اینکه زبان همه ، با زبان رسمی و ادبی راوی سر سوزنی اختلاف ندارد .

گفت و گوها کوتاه و بلندی متنوعی ندارند ، و اغلب بلند و سنگین فقط به جای روایت ، بکار گرفته شده اند ، و همین امر سبب می شود ، خواننده در همان چند صفحه اول ، از خواندن متن دست بردارد و عطای نویسنده را به لقای متن ببخشد و بی آنکه بداند چه متنی زیبا ، شیرین ، ظریف و مهمی را دور می اندازد ، از خیر خواندن کتاب بگذرد .

پی نوشت ها

۱. برای آگاهی بیشتر ر.ک: عقل و عشق ، ص ۲۸ و ۲۹
۲. همان .
۳. همان
۴. باصرف نظر از فهرست آیات و احادیث و اصطلاحات و مفاهیم که خانم اکرم جودی مصحح و پژوهشگر محترم کتاب ارائه داده اند ، تنها در فهرست شعرای فارسی و عربی ایشان دویست و هشتاد و چهار بیت شعر فارسی و صد و بیست و هشت بیت شعر عربی از شاعران گوناگون فهرست کرده اند که نویسنده آنها را در مکالمه های شخصیت های قصه ، در لایلای جملاتشان به تناسب سخن و اقتضای کلام گنجانده است . همین به خوبی بر آماده بودن مطلب در ذهن نویسنده و تلاش او را در ارائه هنرمندانه مطلب در قالب یک قصه تمثیلی به کمک فرهنگ و علوم علمی و ادبی جامعه به خوبی نشان می دهد .
۵. plot ، پیرنگ ، مرکب از دو کلمه پی + رنگ است ، پی به معنای بنیاد ، شالوده و پایه آمده و رنگ به معنای طرح و نقش ، بنابراین روی هم ، " پیرنگ " به معنی " بنیاد نقش " و " شالوده طرح " است و معنای دقیق و نزدیک برای plot دوست دانشمند و شاعر ، دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی (م ، سرشک) که اولین بسار این معادل را برای plot پیشنهاد کردند ، معتقد هستند که " پیرنگ " همان " پیرنگ " است ، که در فرهنگ ها آمده در فرهنگ معین " پیرنگ " چنین تعریف شده :

"طرحی که نقاشان بر روی کاغذ کشند و بعد آن را کامل کنند ، طرح ساختمانی که معماران ریزند و از روی آن ساختمان بناکنند ." (عناصر داستان ص ۶۲)

۶. " موضوع شامل پدیده ها و حادثه هایی است که داستان را می آفریند ، و درونمایه را تصویر می کند، به عبارت دیگر موضوع قلمرویی است که در آن خلاقیت می تواند درونمایه را به نمایش بگذارد ." (عناصر داستان ص ۲۱۷)

منابع و مآخذ

- ابن مقفع ، (۱۹۸۷ م) **کلیله و دمنه** ، مکتبه المعارف ، بیروت .
- احمدی ، بابک ، (۱۳۷۰) **ساختار و تاویل متن** ، ، چاپ اول نشر مرکز .
- اصفهانی ، صائن الدین علی بن محمد ، (۱۳۷۵) **عقل و عشق یا مناظرات خمس** ، به تصحیح اکرم جودی نعمتی ، چاپ اول ، نشر میراث مکتوب و اهل حکم .
- پورنامداریان ، تقی ، (۱۳۷۶) **رمزو و داستان های رمزی در ادب فارسی** ، چاپ دوم انتشارات علمی و فرهنگی .
- حافظ شمس الدین محمد ، (۱۳۷۲) **دیوان غزلیات** ، به کوشش خلیل خطیب رهبر ، نشر صفی علیشاه .
- رازی ، شمس الدین محمد بن قیس ، (۱۳۷۳) **المعجم فی معاییر اشعار العجم** ، به کوشش دکتر سیروس شمیسا . چاپ اول نشر فردوسی .
- ستاری ، جلال ، (۱۳۷۲) **مدخلی بر رمز شناسی عرفانی** ، ، چاپ اول نشر مرکز .
- فروزان فر ، بدیع الزمان (۱۳۶۶) ، **احادیث مثنوی** ، چاپ چهارم ، نشر امیر کبیر .
- میبدی ، ابوالفضل ، (۱۳۶۱) **کشف الاسرار و عده الابرار** ، به اهتمام علی اصغر حکمت - نشر امیر کبیر .
- میر صادقی ، جمال (۱۳۷۶) **عناصر داستان** ، چاپ سوم . نشر سخن .
- نظامی ، (۱۳۶۷) **مغزن الاسرار** ، عبدالمحمد آیتی ، چاپ اول نشر آموزش انقلاب اسلامی .
- همایی جلال الدین ، (۱۳۷۵) **فنون بلاغت و صناعات ادبی** ، چاپ دوازدهم نشر هما .
- یونگ ، کارل گوستاو ، (۱۳۵۲) **انسان و سمبل هایش** ، ابوطالب صارمی ، چاپ اول نشر امیرکبیر .

مراثی جامی و جایگاه آن در ادب غنائی قرن نهم

دکتر نصرالله امامی*

چکیده

نورالدین عبدالرحمن جامی از برجسته ترین شاعران قرن نهم در ادبیات فارسی است. او علاوه بر مثنوی های مشهور و ارجمند، دارای دیوانی مشتمل بر قصاید، ترجیع بندها، ترکیب بندها، غزلیات، قطعات و رباعیات است. بخشی از سروده های جامی را مراثی او تشکیل می دهد. این مرثیه ها در ادبیات قرن نهم از لحاظ قالب، وزن، حضور عاطفه صمیمی و بیان روان و پرتوان خود، دارای ارزش ادبی قابل توجهی است. بخشی از این مراثی که مراثی شخصی یا خانوادگی شاعر را در بر می گیرد، می تواند جنبه هایی از زندگی او را نیز نشان دهد. مراثی دیگر این شاعر یعنی مراثی غیر خانوادگی وی شامل سوگ سروده هایی در مرگ سعدالدین کاشغری و عبیدالله احرار از مشایخ و صوفیان معاصر شاعر است که هم از نظر جنبه های هنری مرثیه سرایی و هم به لحاظ فواید تاریخی، ارزشمند و قابل توجه می باشند. این مقاله، تفصیلی در زمینه ی معرفی این مرثیه ها و جایگاه آنها در ادبیات قرن نهم ایران است.

واژه های کلیدی: مرثیه قرن نهم، جامی، ادب غنایی.

مقدمه

اگرچه شعر غنایی یا Lyric در ادبیات کهن یونانی به شعری اطلاق می شد که به قصد تغنی برای نواخته شدن به وسیله نوعی آلت موسیقی موسوم به لیر (Lyra) سروده می گردید، و موضوع آن را نیز مضامینی چون مدح و روایت تشکیل می داد، ولی در ادبیات جدید به معنای شعری است برخاسته از زمینه های احساسی با تأثیرپذیری از حالات عاطفی درونی؛ و باید توجه داشت که شعر غنائی در مفهوم جدید خود نیز در مقابل حماسه و شعر نمایشی قرار داده شده است. نظر به آن که شعر غنائی از موضوعاتی متعلق به جنبه های عاطفی شخصی و فردی نظیر عشق سرچشمه می گیرد و بندرت جنبه فردی می یابد، غالب سروده هایی که خاستگاه عاطفه فردی دارند در این تعریف می گنجند. (7-296/wagdi wahba).

مرثیه با توجه به همین خاستگاه فردی و احساسی، و دایره شمول مفهوم غنائی، در شمار ادبیات غنائی آورده شده است؛ بویژه آن که ادبیات شناسان، چکامه های متاملانه (meditative odes) و مرثیه های طولانی را هم از نوع غنائی دانسته اند (Abram's /108). این نکته زمانی بهتر دریافت می شود که بدانیم کهن ترین گونه غنائی را پاره شعری متعلق به ۲۵۰۰ سال پیش از میلاد مسیح دانسته اند؛ زیرا بن مایه آن را مضمونی رئائی (elegiac) تشکیل می دهد (37/cudon). اکنون با توجه به مقدماتی که گفته شد، از مرثیه به عنوان گونه ای از شعر غنائی سخن می گوئیم.

و اما قرن نهم هجری در ادبیات فارسی، با بیش از هزار شاعر با نام و نشان که شرح و آثارشان معلوم و شناخته است (بنگرید به: صفا ۱۶۰/۴) از ادوار مهم و پر رونق شعر فارسی محسوب می شود. شعر در این دوره از

چنان رونقی برخوردار بود که پنداری سرودن شعر یکی از ملزومات تشخیص علمی و طبقاتی محسوب می گردید تا آنجا که غالب اهل فضل، دانشمندان، شاهزادگان، ارکان دولت و نیز عده کثیری از زنان به سرودن شعر می پرداختند و بدان رغبت بسیار نشان می دادند و شاعری برای طبقات درس خوانده و فرهیخته از جمله فضایل محسوب می شد (صفا ۱۶۱/۴) و شاید سادگی و روانی سبک شاعران قرن نهم - بجز معدودی از مقلدان قدما- به همین سبب باشد و بی تردید همین انتقال شعر به میان توده های مردم نیز سبب شد تا زبان شعری در این دوره با زبان محاوره، نزدیکی و قرابت یابد و راه را برای سبک زبانی خاص در شعر دوره صفویه و وسعت مضامین آن هموار سازد.

شاعران قرن هم در سرودن شعر، چه به لحاظ صنعت ها و تمهیدات شعری و چه از نظر مضمون، نظر به تجربه مندی های سرایندگان نسل های قبل از خود داشته اند و به همین سبب در کنار همه ویژگی های سبکی شعر در این دوره، دو نکته مهم را نباید از نظر دور داشت:

الف) گرایش به صنعت های لفظی و معنوی، در عین گرایش به سادگی الفاظ و تعبیرات؛ به گونه ای که پنداری رعایت صنایع بدیعی و در مواردی الزام آنها، شرطی از شایط سخنوری و شاعری بوده است (بنگرید به: بهارستان/۹۸). این گرایش به صنعت پردازی بویژه در آثار قصیده سرایان این دوره رونق بیشتری داشت و اگر در جستجوی نمونه های متکلفانه ای از شعر در این دوره باشیم، باید آنها را در آثار قصیده سرایان این عصر جستجو کنیم که کاربرد ردیف های دشوار و الزامات شگفت انگیزشان دل از تذکره نویسانی چون دولت شاه سمرقندی ربوده بود (بنگرید به: دولت شاه/۴۲۹).

ب) میل به تقلید و نظیره گوئی از قدما؛ چنان که کمتر شاعری از سرایندگان این دوره را می توان نام برد که در مقام تقلید و جواب گوئی به شاعران متقدم و استادان گذشته، شعری نسروده باشد.

تقلید و جواب گوئی در سبک شاعران قرن نهم تنها به قصیده سرایان منحصر نمی شد، بلکه شاعران غزل سرای این دوره نیز در سروده های خود، کسانی چون سعدی، امیر خسرو دهلوی، حافظ و کمال خجندی را الگوی خویش قرار می دادند و سروده های آنان را نمونه عالی غزل برای سرمشق های، خود دانستند. این جوابگوئی نه تنها پدیده ای ناخوش تلقی نمی شد بلکه حتی موجب فخر و مباهات سرایندگان بود، به گونه ای که برخی از آنان مانند بنایی هروی از قصیده سرایان این دوره، دیوانی از جوابیه های خود به شاعران کهن، ترتیب داده بود (رک: صفا ۱۸۰/۴).

مرثیه در قرن نهم

روشن است که تقلید از سرایندگان کهن و رعایت سنت های مضمونی و معانی شعری گذشته اقتضا می کرد تا شاعران قرن نهم در غالب عرصه های مورد نظر شاعران گذشته نیز طبع آزمایی کنند و جلوه هایی از ذوق و توان هنری خود را نمایان سازند. از جمله ی این معانی شعری می توان به غزل، مدح، منقبت، مرثیه، مضامین مذهبی، حماسه، معانی حکمی و عرفانی و اخلاقی، معما و اشعار البسه و اطعمه اشاره کرد.

در میان معانی رایج شعری در این عصر، مرثیه سرائی جایگاه خاصی داشت به طوری که در دیوان غالب شاعران برجسته این عصر، نمونه های پراحساسی از مرثیه دیده می شود. از میان این سرایندگان می توان به قاسم انوار، امیرشاهی سبزواری، شاه داعی کرمانی، نورالدین عبدالرحمن جامی، آصفی هروی، اسیری لاهیجی و بویژه اهلی شیرازی که برترین مرثیه سرای این دوره است، اشاره کرد.

مراثی نورالدین عبدالرحمن شاعر نامدار قرن نهم، به لحاظ صداقت و عمق عاطفه، نیازمند مطالعه‌ای مستقل است. مراثی جامی غالباً در قالب ترکیب بند، و در اوزان مناسبی مانند رمل و مضارع و با بیانی ساده و صمیمی سروده شده‌اند. عاطفه‌ی طبیعی و صمیمی شاعر در این مراثی که بیشتر آنها را مراثی خانوادگی تشکیل می‌دهد، سبب شده است تا مرثیه‌های جامی را در شمار بهترین سروده‌های وی و از قوی‌ترین نمونه‌های غنائی قرن نهم محسوب کنیم.

مراثی جامی

پیش از سخن درباره‌ی مراثی جامی، گفتنی است که وی را به تعبیری، بزرگترین شاعر فارسی زبان بعد از حافظ دانسته‌اند (صفا ۳۴۷/۴). او علاوه بر شاعری دارای مراتب علمی و عرفانی والایی بود و در یک توصیف، «خاتم الشعراء» فارسی خوانده شده است. وی در سال ۸۱۷ هـ.ق ولادت یافت و از آنجا که زندگینامه‌ی منظومی از خود، به تقلید از قصیده‌ی لامیه‌ی معروف کسایی (رک: کسائی مروزی ۴/۵۳) در سال ۸۹۳ یعنی پنج سال بیش از وفات خویش سروده است، بسیاری از دانسته‌های ما درباره‌ی زندگی او و از جمله تاریخ ولادتش قطعی و خالی از تردید است. سه بیت اول این قصیده چنین است:

منم چو گوی به میدان فسحت مه و سال
به صولجان قضا منقلب ز حال به حال
به سال هشتصد و هفده ز هجرت نبوی
که زد مکه به یثرب سرادقات جلال
ز اوج قلّه پرواز گاه عزّ و قسّم
بدین حضيض هوان سست کرده‌ام پروبال
(بنگرید به: دیوان جامی / ۶۳-۵۹).

و اما مراثی جامی را باید به دو بخش، مراثی خانوادگی (شخصی) و مراثی غیرخانوادگی (رسمی) تقسیم کرد.

الف) مراثی خانوادگی

این بخش از مراثی جامی را عمدتاً مرثیه‌هایی در مرگ فرزند و برادر، تشکیل می‌دهد. در این سروده‌ها، غلیان اندوه و عاطفه‌ی شخص، جایی برای طرح مطالب حکمی باقی نگذاشته و شاعر صرفاً واکنش احساسات درونی خود را در آنها نمایان ساخته است. گفتنی است که جامی دارای چهار پسر بوده است که سه تن از آنها درگذشته و شاعر تا زمان مرگ خود، تنها یک فرزند پسر را در کنار خویش داشته است. مراثی جامی در مرگ سه فرزند از دست رفته‌ی خود عبارتند از:

۱) مرثیه برای صفی الدین محمد

این صفی الدین محمد مطابق با آنچه واعظ کاشفی در رشحات عین الحیات نوشته، دومین فرزند جامی بوده است که پس از فرزند نخستین و یک روزه‌ی شاعر که مسمی به نامی هم نشد، به دنیا آمد. این فرزند نیز پس از دو سال درگذشت. جامی پس از این دو، صاحب دو فرزند ذکور دیگر گردید.

مرثیه ی جامی در مرگ صفی الدین محمد، ترکیببندی است با هفت بند در پنجاه و سه بیت که در بحر رمل مثنی محذوف سروده شده است. این وزن از مناسب ترین اوزان مراثی در شعر فارسی است که مرثیه‌های بسیاری را در آن سروده‌اند.

مطلع این مرثیه چنین است:

این کهن باغ که گل پهلوی خارست درو

نیست یک دل که نه زان خار فگارست درو

این مرثیه به سبک سایر مراثی جامی، مقدمه‌ای در بی‌وفایی دنیا و گلایه از روزگار دارد. شاعر در مرگ این فرزند که هنوز، به سبب طفولیت زبان به سخن نگشوده، ولی مهرش در جان وی ریشه گرفته بود، درد و دریغ بسیار دارد؛ بویژه آن که به گواهی بند سوم مرثیه، فرزند خردسال شاعر را دردی جانکاه نیز می‌فرسوده است. اندوه و دریغ شاعر در مرگ چنین فرزندی را زمانی می‌توان بهتر دریافت که بدانیم صفی الدین محمد پس از مرگ نخستین فرزند شاعر و در قریب شصت سالگی جامی، نصیب وی شده بود و امید آن می‌داشته است که او یادگار و میوه ی باغ عمرش باشد.

پراحساس‌ترین بخش این مرثیه، بند سوم آن است که شاعر در اوج عاطفه‌ای عمیق، قصه ی پرغصه ی دل را چنین سر می‌دهد:

رفتی و سیر ندیده رخ تو دیده هنوز

گوش یک نکته ی پنهان ز تو نشنیده هنوز

چید دست اجل ای غنچه ی نورسته ترا

یک گل از شاخ امل دست تو ناچیده هنوز

بر تن عاجز تو بهر چه بود این همه رنج

زیر پا مورچه‌ای از تو نرنجیده هنوز

هر سر موی به فَرقت زبلا شد تیغی

فَرقت از موی ولادت نتراشیده هنوز

این همه زهر چرا ریخت فلک در کامت

شربت شهدی از این کاسه ننوشیده هنوز

تا ترا لقمه کند، خاک گشاده ست دهان

دهن تنگ تو یک لقمه نخاییده هنوز

بر سر دست خرامان سوی خاکت بردند

نازنین پای تو گامی نخرامیده هنوز

عمر نزدیک شد از شست به هفتاد رسید

هرگز این واقعه ی صعب نیفتاد مرا

(دیوان جامی / ۱۲۰-۱۱۸)

۲) مرثیه برای ظهیرالدین عیسی

جامی پس از فرزند دومش صفی الدین، صاحب دو پسر دیگر شد که به ترتیب ضیاء الدین یوسف و ظهیرالدین عیسی نام داشتند. فرزند اخیر یعنی ظهیرالدین عیسی که نه سال پس از مرگ یوسف و در ۷۴ سالگی

شاعر ولادت یافته بود، پس از چهل روز و در سال ۸۹۱ درگذشت. جامی در ماده تاریخی که برای او سروده، وی را آرام جان نامیده است. (رک: دیوان جامی ۷۱-۷۹۶)

شاعر علاوه بر این ماده تاریخ، قطعه‌ای دو بیتی نیز در مرگ ظهیرالدین عیسی دارد. شاید پیری و تنگ حوصلگی شاعر، مانع از آن می‌آمده است تا مرثیه‌ای مفصل‌تر و عاطفی‌تری در مرگ این فرزند بسراید. جامی در این دو بیت می‌گوید:

نوردیده ظهیر دین که فتاد

دادن و بردنش به هم نزدیک

بود برقی ز آسمان کرم

زادن و مردنش به هم نزدیک

(دیوان جامی/۷۱۶)

۳) مرثیه برای برادرش مولانا محمد جامی

مرثیه ی جامی در مرگ برادرش مولانا محمد، ترکیب بندی است در هفت بند با ۵۵ بیت، در بحر مضارع مثنی‌اخر محذوف. این برادر که از علمای روزگار خود بود و طبع شعری نیز داشت، بنا به اشاره ی صاحب حبیب السیر، اهل تواضع و احتمالا گرایش‌های صوفیانه بوده است (بنگرید به: حبیب السیر ۱۰۲/۴). خواندمیر در حبیب السیر، این مرثیه را در غایت بلاغت می‌داند و دو بیت از آن را نیز نقل می‌کند (رک: همان/۱۰۲). مرگ مولانا محمد که تنها برادر شاعر بود، پس از سوگ‌های دیگر، اندوهی تازه بر دل او افزوده و سبب غلبه ی اندوه شاعر و قوت عاطفی مرثیه شده است. مرثیه ی مولانا محمد جامی چنین آغاز می‌شود:

تا کی زمانه داغ غم بر جگر نهد

یک داغ نیک نا شده، داغی دگر نهد

هر داغ کاورد قدری رو به بهتری

آن داغ را گذارد و داغ بتر نهد

زیر هزار کوه غم بست و گر دهد

دستش، هزار کوه دگر بر زیر نهد

بر خوان میهمانی او حاضر ار شوم

بیش من از کباب جگر ماحضر نهد

(دیوان جامی/۱۱۵)

شاعر در بند پنجم این مرثیه، اشارات بیشتری درباره ی متوفا دارد، که شامل شرح حال و مراتب علمی و ادبی او نیز می‌شود. بندهای این مرثیه هر کدام دارای موضوعی مستقل هستند؛ لیکن نوعی وحدت عاطفی، موجب پیوستگی و انداموارگی آن شده است. شاعر در بند پنجم که بار عاطفی آن بغایت قوی است، چنین می‌سراید:

من بودم از جهان و گرامی برادری

در سلیک نظم جمع، گرانمایه گوهری

زان سان برادری که در اطوار فضل و علم

چون او نژاد مصادر ایسام، دیگری

در پیوستن فضل، سراینده بلبل‌ی

بر آسمان علم، درخشنده اختری

خورشید اوج فضل، محمد که بر دوام

پیش قدم ز نور قدم داشت رهبری
یک شمه از شمایل او گر بیان کنم
جمع آید از مکارم اخلاق دفتری
دردا و حسرتا که زباغ جهان برقت
ناخورده از نهال کمالات خود، بری
چون او ندیده دفتر ایام قرن‌ها
روشن دلی، دقیقه‌شناسی، سخنوری
(دیوان جامی ۱۱۷)

ب) میراثی غیرخانوادگی (میراثی رسمی)

از جامی دو مرثیه غیرخانوادگی در دیوان او ثبت است. از آنجا که این دو مرثیه از سر ارادت و خالی از هرگونه تکلفی سروده شده، دارای بار عاطفی و القائی زیادی است؛ و در عین حال، به لحاظ مطالعه در تاریخ عرفان و تصوف نیز حائز اهمیت است. از این دو مرثیه، یکی در مرگ سعدالدین کاشغری و دیگری در مرگ خواجه عبیدالله احرار سروده شده است.

۱) مرثیه برای سعدالدین کاشغری

سعدالدین کاشغری از مشایخ بزرگ طریقت نقشبندیه بود و در ابتدای کار به کسب علوم مشغول می پرداخت تا آن که انگیزه ی طریقت و ترک و تجربه در وی قدرت گرفت و صحبت و تعلیم بسیاری از مشایخ روزگار خویش از جمله مولانا نظام الدین خاموش را حاصل کرد و سرانجام خود به مرتبت پیری رسید و عاقبت در سال ۸۶۰ درگذشت (رک: نفحات الانس/ ۵-۴۰۳ و حبیب السیر ۵۹/۱).

جامی در حق سعدالدین کاشغری ارادت بسیار داشت. گفتنی است که جامی در دو مرکز علمی روزگار خود یعنی سمرقند و هرات کسب علم کرده بود. هنگامی که وی از سمرقند به خراسان بازگشت، در هرات به خدمت سعدالدین کاشغری رسید و از محضر او کسب تعلیم عرفانی و معنوی کرد. این سعدالدین به جامی اجازه تلقین داده بود؛ هرچند که وی از غایت تواضع، از ارشاد رسمی سالکان سرباز می زد. لازم به یادآوری است که در این روزگار، شریعت و طریقت سخت به هم آمیخته بود و از یکدیگر الگو می گرفت، به گونه‌ای که مشایخ صوفیه نیز به سبک عالمان دین که به شاگردان دانش آموخته و تعلیم یافته ی خود، اجازه اجتهاد می دادند، شاگردان و میردان خاص و آموخته ی خود را به اجازه ی تلقین مفتخر می کردند.

جامی پس از مرگ سعدالدین کاشغری نیز با خاندان او در پیوند بود و نوه ی دختری سعدالدین کاشغری را به زنی گرفت و خواجه ضیاءالدین یوسف یعنی تنها پسری که از جامی باقی ماند، از این زن بود (رک: صفا ۳۵۱/۴). باید اشاره کرد که جامی پس از مرگش در هرات به سال ۸۹۸ هـ.ق، در کنار مزار خواجه سعدالدین کاشغری که امروز به نام تخت مزار شهرت دارد، به خاک سپرده شد (رک: همان ۳۵۶).

همان طور که اشاره شد، سعد الدین کاشغری پس از بیماری کوتاهی در سال ۸۶۰ هـ.ق درگذشت و جامی در مرگ این استاد محبوب خود، مرثیه ای در قالب ترکیب بندی مشتمل بر شش بند و ۴۸ بیت در بحر مضارع اخرج سرود. این مرثیه بغایت پر معنا و پراحساس است و مضامین و مفاهیم آن، علاوه بر انعکاس احساس و

عاطفه ای قوی و صمیمی، مشتمل بر نکات و اشاراتی است که با منزلت معنوی سعدالدین کاشغری مناسبت بسیار دارد. مرثیه چنین آغاز می شود:

صاحب دلان که پیش‌تر از مرگ مرده‌اند

آب حیات از قدح مرگ خورده‌اند

بند اول این مرثیه در بیان منزلت عارفان و مردان معنوی است که از متعلقات «منزلگاه فنا» یعنی این دنیا رها شده‌اند و وجود معنوی آنان را باید «عطسۀ محض خدا» دانست.

بند دوم مرثیه در بیان مراتب مجاهدات و ریاضات معنوی و دل بستن به دنیای فانی است. شاعر در بند سوم به بیان جایگاه عرفانی سعدالدین می‌پردازد و در سه بند آخر، غایت حال اندوه خویش را از مرگ او بازگو می‌کند. جلوه‌هایی از این اندوه در بند چهارم این مرثیه، چنین جلوه‌گر می‌شود:

زین ماتم ار سپهر به قانون گریستی

از چشم اختران همه شب خون گریستی

چون ابر کاشکی همه تن چشم بودمی

تا من در این غم از همه افزون گریستی

گر دود آتش جگرم بر فلک شدی

چشم سحاب، اشک جگر خون گریستی

آهم ز ضعف اگر نشدی پست، قدسیان

بر حالم از صوامع گردون گریستی

کو آن که چشم خود به همه عمر تر ندید

تا درد من بدیدی و اکنون گریستی

چشم مرا ز گریه ی بسیار نم نماند

گر خون دل مدد نشدی چون گریستی

باران حسرت آمدی و سیل غم نه اشک

بر جای دیده گر دل محزون گریستی

چون از میانه رفت سر سالکان راه

گو خرقه‌ها کبود کنید اهل خانقاه

(دیوان جامی/ ۱۱۴)

۲) مرثیه برای خواجه عبدالله احرار

خواجه ناصر الدین عبدالله احرار سمرقندی، مرشد طایفه ی نقشبندیه در خراسان و ماوراءالنهر محسوب می‌شد و جامی نیز منسوب به این طریقت بود، چنان که این انتخاب را در معنوی تحفه الاحرار به صراحت بیان کرده است.

عبدالله احرار در روستای کماگران یا کوماگران از توابع سمرقند می‌زیست و در همان جا به سال ۸۹۵ هـ ق درگذشت و مقبره‌اش در سمرقند زیارت‌گاه اهل دل بود. در باره ی این صوفی معروف قرن نهم، کرامات و مراتب معنوی بسیار ذکر کرده‌اند و یکی از مریدان او کتابی در مناقب وی به نام «سلسله العارفین و تذکره الصدیقین» نوشته است. عبدالله احرار دارای آثار بسیار بوده است که از آن جمله باید به «تحفه الاحرار»، «رساله والدیه»، «رساله حوراثیه»، «شرح رباعیات ابوسعید ابوالخیر» و رساله ی کلیات اشاره کرد (رک: نفیسی ۱/۴-۲۶۳).

جامی به عبیدالله احرار ارادت بسیارداشت و بارها برای دیدار و زیارت او رنج سفر سمرقند را بر خود هموار کرده بود. اعتقاد جامی در حق عبیدالله احرار را از این ابیات او در سلسله الذهب به خوبی می توان دریافت:

قـرن ها دور آسمان گردد
تا چـو او اختری عیان گردد
عمـرها ابر مکرمت بارد
تا چـو او گوهری پدید آرد
پی این خواجه گیر کاین خواجه
دفتر فقر راست دیباچه
چـنبر چرخ حلقه ی در او
حلقه ی قـدسیان شناگر او

(سلسله الذهب /)

جامی در مرگ عبیدالله احرار یک مرثیه در قالب ترکیب بند و دو قطعه در ذکر تاریخ وفات وی دارد. ترکیب بند مورد اشاره، دارای هفت بند و پنجاه و شش بیت است که در بحر رمل مثنی محذوف سروده شده است. آهنگ آرام و تناسب این وزن برای مرثیه، سبب تقویت بار القائی و ارزش عاطفی آن شده است و مراتب سرسپردگی جامی به این شیخ بزرگ نقشبندیه در بندهای مختلف این مرثیه قابل درک است. مرثیه چنین آغاز می شود:

موج زن می بینم از هر دیده توفان غمی
می رسد در گوشم از هر لب صدای ماتمی

شاعر در بند اول مرثیه به فضا سازی تصویری برای ورود به مرگ متوفی می پردازد و این کار او یادآور قصیده ی معروف فرخی در مرگ سلطان محمد غزنوی است (رک: فرخی/ ۹۳-۹۰). بند دوم این مرثیه در بیان منزلت معنوی سعدالدین و کرامات او، و بند سوم گویای جایگاه وی در عرصه ی طریقت و عوالم تصوف است. بند چهارم و پنجم و ششم انعکاس اندوه همه چیز و همه کس در مرگ سعدالدین است، و سرانجام در بند آخر که بازگشتی به انعکاس اندوه شاعر در مرگ وی است، چنین آمده است:

چون خطاب ارجعی را نفس پاکش کرد گوش
خفت در آغوش جانان بی لباس عقل و هوش
شد چنان همراه با مقصود خود کاندر میان
نی حدیث نفس می گنجد نه الـهام فروش
حال او بر سر وحدت دال و لب خاموش از آن
سر عرفان بشنو ای عارف ز گویای خموش
بزم عشرت برد زین کاشانه ی صورت برون
همچنان از ساغر او اهل معنی جرعه نوش
هر که را باشد چـو او ذوق بقای جاودان
گوره او گیر و در نفی وجود خویش کوش
داغ شوق و زخم عشقش می برم با خود به حشر

تا ز خلیل او شمارندم بسدین داغ و دروش
جامی از حد شد خروش آن به که جانی پرخراش
بر دعای پیروان او کنی ختم این خروش
ظلّ اخلاق گرامش جاودان محدود باد
شاهد او در همه ذراتشان مشهود باد

(دیوان جامی ۴-۱۲۱)

دو سروده ی کوتاه در تاریخ مرگ خواجه عبیدالله احرار
جامی سروده ی کوتاه و چکامه واری نیز در وفات خواجه عبیدالله احرار دارد که در نه بیت، و در بحر
مثنی محذوف سروده شده است.

شاعر در بیت ششم این مرثیه به تاریخ مرگ خواه ی احرار اشارت دارد:
ستوده خواجه عبیدالله آن که در همه عمر
جز از شهود حقیقت نشد دلش خرسند
به هشت سد و نود و پنج صر صر اجلش
نکرده رحم بر اهل جهان، زیبخ بکند

(دیوان جامی/ ۳۰)

جامی قطعه دیگری نیز در همین تاریخ وفات، در سه بیت سروده است:
به هشت سد و نود و پنج در شب شنبه
که بود سلخ مه فوت احمد مرسل
کشید خواجه ی دنیا و دین عبیدالله
شراب صافی عیش ابد ز جام اجل
قرارگاه دلش باد در مدارج قترب
معارج درجات مشاهد کمل

(دیوان جامی/ ۵۶)

گزیده منابع

- امامی، نصرالله (۱۳۷۹) کسائی مروزى، جامی، تهران.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۴۱) دیوان کامل، ویراسته هاشم رضی، عطائی، تهران.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (بی تا) نفحات الانس من حضرت القدس، به تصحیح مهدی توحیدی پور، انتشارات کتاب فروشی محمودی، تهران.
- حکمت، علی اصغر (۱۳۶۳) جامی، انتشارات طوس، تهران.
- خواند میر، غیاث الدین بن همام الدین الحسینی (۱۳۶۲) حبیب السیر، زیر نظر محمد دبیر سیاقی، انتشارات خیام، تهران.

- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۰) تاریخ ادبیات در ایران (۵ جلد) انتشارات فردوس، تهران.

- Abrams, M.H(1993) A Glossary of Literary Terms, London
- Cuddon, A(1977) Dictionary of Literary Terms, Penguin.

نگاه برنامه ریزان کتاب های درسی دوره راهنمایی و دبیرستان به ادبیات قرن نهم هجری ایران

دکتر احمد امین * دکتر منصور میرزانی **

سید مجتبی حسینی *** احسان الله جدیدی ****

چکیده

اهمیت آموزش ادبیات فارسی در دوره تحصیلی دانش آموزان فارسی زبان به حدی است که باید به توزیع نگاه برنامه ریزان درسی در دوره هفت ساله راهنمایی و متوسطه توجه کرد و به این سؤال پاسخ داد که آیا به بیش از یازده قرن سابقه ادبی زبان فارسی بعد از اسلام به نسبت یکسان نگریسته شده است ؟ در این مقاله پس از بررسی این موضوع تاکید براین است که به ادبیات قرن نهم تا سیزدهم توجه کافی نشده و در دوره راهنمایی بخش بسیار ناچیزی به این پنج قرن اختصاص یافته و فقط از یک نویسنده و یک شاعر این دوره استفاده گردیده و در مجموع دو دوره نیز جمعاً سی و یک بیت شعر و سی و دو سطر نثر از نویسندگان و شاعران قرن نهم و از مجموع پنج قرن یکصد و پنجاه و نه بیت شعر و دویست و بیست و دو سطر نثر استفاده شده و در این مقاله مقایسه دوره های مختلف با ترسیم نمودار و جدول صورت پذیرفته است.

واژه های کلیدی : ادبیات قرن نهم ، کتاب های درسی ، دوره راهنمایی ، دوره دبیرستان ، زبان فارسی.

مقدمه

اهمیت دقت برنامه ریزان کتاب های درسی در توزیع نگاه به دوره ها و آثار مختلف و مضامین گوناگون ادبی برکسی پوشیده نیست . تردیدی وجود ندارد که علاوه برافزایش مهارت زبان آموزان و میزان تسلط آنها بر مفاهیم زبانی ، بایستی آشنایی با دوره های مختلف تاریخی، فرهنگی و هنری نیز مورد توجه قرار گیرد. این توزیع نگاه باید به گونه ای باشد که دانش آموز در پایان دوره هفت ساله راهنمایی و دبیرستان بتواند از گذشته

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

** استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

*** دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

**** دانشجوی کارشناسی ارشد، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه شهرکرد.

تاریخی، هنری و ادبی، تصویری هر چند کم عمق اما پردامنه در ذهن ترسیم کند و با در کنار هم قرار دادن این آثار پراکنده در خاطر منظره ای معنادار فراهم آورد.

گسستگی بیش از اندازه و احیاناً کاستی که در هر مقطع زمانی به وجود آید، دانش آموزان یا اهل زبان را دچار عدم اعتماد به نفس در اظهار نظر و تحلیل خواهد کرد. از همه مهم تر این که نمی توان تصور کرد که در یک مقطع زمانی طولانی، یک ملت با فرهنگ و با پیشینه ادبی غنی، دست روی دست گذاشته و اثری قابل عرضه ارائه نکرده باشد. پس بدون این که در صدد ارزش گذاری صرف ادبی باشیم باید نگاهمان را به همه دوره ها توزیع کنیم. اهل فن می دانند که انتخاب آثار برای آموزش در کتاب های درسی بسیار مشکل است اما این گونه نیست که همه متون انتخاب شده، برجسته ترین آثار و از برجسته ترین شخصیت ها باشد. از سوی دیگر ادبیات فارسی و مشخصاً نظم و نثر قرن نهم هجری و یا قرنهای دهم، یازدهم و دوازدهم هجری به هیچ وجه کم اهمیت و خالی از آثار ادبی و هنری برجسته نیست.

سهم زمان های مختلف در کتاب های درسی

امروز وقتی می گوئیم ادبیات فارسی، منظورمان زبان و ادبیات فارسی بعد از اسلام است. در مورد زبان و ادبیات قبل از اسلام به دلیل تغییر خط و زبان در کتاب های کاملاً تخصصی و نزد متخصص آن می توان سخن گفت. اگر اشاره ای کلی هم در جایی شده در حدی که مورد بحث ما در این مقاله باشد نیست. همچنین آثار باقی مانده ادبیات فارسی بعد از اسلام حداقل مربوط به قرن چهارم هجری به بعد است. درجه اهمیت و آسانی و دشواری و ارزش ادبی و زبانی همه آثار نیز متفاوت است و مضامین و قالب های تکراری نیز در همه این ده قرن کم و بیش وجود دارد و تکرارها به نسبت بیش از تنوع و نوگرایی هاست.

سهم گروه مولفان کتاب و نیز سهم ادبیات معاصر چه در نظم و چه در نثر و انواع ادبی بسیار بیشتر از حد انتظار است. البته مضمون و محتوا موضوع دیگری است که در اینجا به آن نمی پردازیم. در کل دوره راهنمایی تنها هیجده سطر نثر و منحصرأ از بهارستان جامی انتخاب شده و نظمی برگزیده نشده و از مجموع پنج قرن نهم تا سیزدهم تنها پنج بیت از شیخ بهایی استفاده شده است.

در مجموع کتاب های دوره راهنمایی و دبیرستان جمعاً سی و یک بیت شعر و سی و دو سطر نثر از قرن نهم و از قرن نهم تا سیزدهم جمعاً یک صد و پنجاه و نه بیت شعر و دویست و بیست و هشت سطر نثر استفاده شده است.

این در حالی است که غیر از گروه مولفان از نود نویسنده هشت هزار و نهصد و چهل و سه سطر نوشته و از هشتاد و شش شاعر دو هزار و پانصد و سیزده بیت شعر انتخاب گردیده است.

مطالب مربوط به تاریخ ادبیات این دوره نیز طبیعی است که ناچیز باشد. تنها در مورد جامی و هاتف مجموعاً بیست و دو سطر توضیح داده شده که حدوداً ۲/۲ درصد مطالب مربوط به تاریخ ادبیات می باشد.

از مجموع شاعران و نویسندگان قرن نهم تا سیزدهم به غیر از جامی تنها در مورد هاتف اصفهانی شش سطر مطلب آمده است.

قرن نهم تنها ۱/۶ در صد متون نظم کتاب های درسی دوره هفت ساله راهنمایی و دبیرستان را به خود اختصاص داده است (جدول ۱ و نمودار ۱) و قرنهای دهم و یازدهم کمتر از یک درصد (۰/۸٪) و قرن دوازدهم تنها ۳/۲ درصد و قرن سیزدهم که پایه ادبیات معاصر ما و دوره مهمی از نظر تحولات جهانی است و در ایران نیز تحولات مهمی چون جنگ های ایران و روس و انقلاب مشروطه و ... اتفاق می افتد تنها ۱/۷ درصد را به خود

اختصاص داده و جامی، واعظ کاشفی، وحشی بافقی، شیخ بهایی، بیدل، باذل مشهدی، زیب النساء، هاتف، زین العابدین مراغه ای، ایرج میرزا، عبدالله مستوفی، میرزا حبیب خراسانی و نسیم شمال کسانی هستند که آثارشان مورد استفاده قرار گرفته است. در مجموع بیشترین میزان توجه به ادبیات معاصر و سپس به ادبیات قرن چهارم بوده است.

چنان چه ملاحظه می شود وضعیت نشر نیز بهتر نیست. اگر چه باید اذعان داشت که نشر قرن نهم به دلیل فنی و مصنوع و متکلف بودن کمتر برای انتخاب در کتاب های درسی کاربرد پیدا می کند و باعث بی علاقه‌گی دانش آموز به ادبیات نیز خواهد شد اما در همین دوره و حتی بعد از آن آثار فراوانی یافت می شود که به سادگی گراییده اند. به هر حال سهم قرن نهم از نشر در کتاب های این هفت سال تنها ۳۵٪ و قرنهای دهم، یازدهم و دوازدهم و سیزدهم به ترتیب ۱۲٪، ۹٪، ۱۰٪ و ۱۷٪ درصد است (جدول ۲ و نمودار ۲). نشر معاصر با ۸۱٪ درصد و بعد از آن نشر قرن پنجم ۵٪ درصد کتاب ها را به خود اختصاص داده اند. این نکته نیز خالی از فایده نمی باشد که پیش از این گفته می شد که به ادبیات معاصر در کتاب های درسی توجه کافی نمی شود که براین اساس باید گفت فرضیه ای کاملاً بی پایه است.

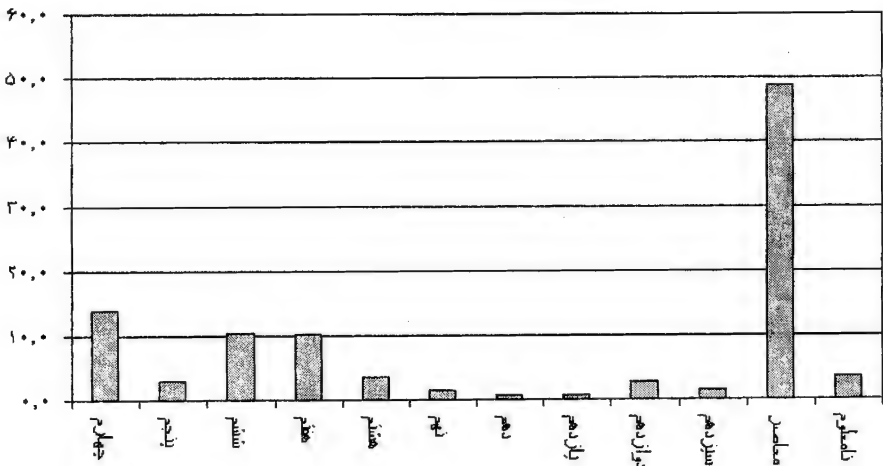
نتیجه گیری

در کتاب های دوره راهنمایی و دبیرستان و پیش دانشگاهی به زبان و ادبیات قرن نهم تا سیزدهم توجه لازم نشده است و از قرن اول تا سوم نیز به طور طبیعی اثری برای عرضه نیست و تنها به شش قرن از چهاردهم قرن زبان و ادبیات فارسی بعد از اسلام توجه شده که بخش عمده آن به ادبیات دوره معاصر اختصاص پیدا کرده و پس از آن در نظم به آثار قرن چهارم و در نشر به آثار قرن پنجم بیشترین عنایت شده است و به طور طبیعی پرداختن به تاریخ ادبیات این دوره نیز به تبع آثار منتخبش بسیار ناچیز است و دانش آموز پس از طی هفت سال تحصیل و یادگیری زبان و ادبیات فارسی با توجه به کم عنایتی به بیش از نیمی از تاریخ ادبیات گذشته نمی تواند تصویر روشنی از گذشته ادبی داشته باشد.

عنایت به زبان و ادبیات دوره معاصر درحالی است که مدت ها فرض می شد توجه لازم به این بخش صورت نگرفته لذا ضمن اینکه توجه به ادبیات معاصر بایسته است باید توجه داشت که ارزش ادبی واقعی بسیاری از آثار منتخب پس از گذر ایام مشخص می شود. برنامه ریزان کتاب های درسی اگر چه به تنوع توجه کافی داشته اند اما نتوانسته اند از تکرار بپرهیزند و مضامین، قالبها، شخصیت ها و مباحث مربوط به انواع ادبی و مباحث دستوری از جمله تکرارها به شمار می آید.

جدول (۱) فراوانی نظم دوره های مختلف براساس قرن

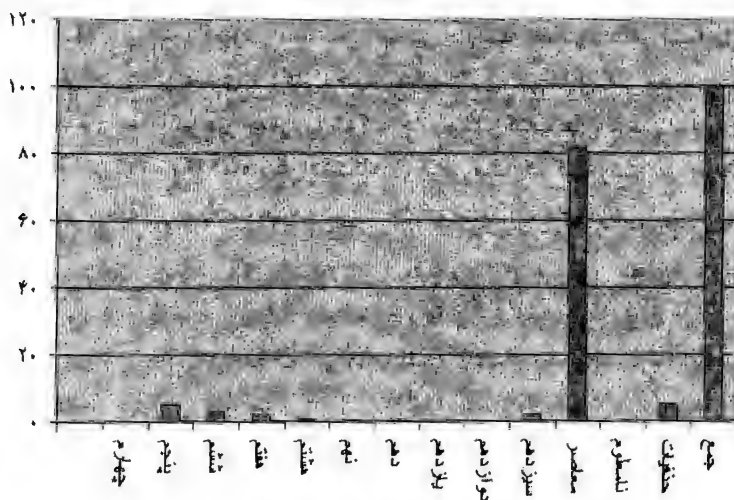
قرن	اول	دوم	سوم	پیش دانشگاهی	دوره ی راهنمایی	جمع	درصد
چهارم	۵۹	۴۶	۵۴	۱۰۲	۵۴	۳۱۵	۱۳/۹
پنجم	۰	۵	۳۵	۹	۱۶	۶۵	۰/۲۹
ششم	۵۲	۴۵	۳۸	۳۷	۶۳	۲۳۵	۱۰/۳
هفتم	۵۴	۴۱	۶۷	۵۸	۱۱	۲۳۱	۱۰/۲
هشتم	۹	۲۱	۲۴	۲۳	۵	۸۲	۳/۶
نهم	۲	۰	۱۲	۱۷	۰	۳۱	۱/۴
دهم	۰	۰	۶	۹	۰	۱۵	۰/۷
یازدهم	۰	۱۶	۰	۰	۰	۱۶	۰/۷
دوازدهم	۰	۲۸	۲۷	۸	۰	۶۳	۲/۸
سیزدهم	۱۰	۰	۶	۱۸	۰	۳۴	۱/۵
معاصر	۱۷۹	۲۸۸	۱۳۳	۲۹۰	۳۱۸	۱۱۰۸	۴۸/۷
نامعلوم	۷۲	۳	۳	۰	۰	۷۸	۳/۴
جمع	۴۳۷	۴۹۳	۴۰۵	۵۷۱	۳۶۷	۲۲۷۳	۱۰۰



نمودار (۱) فراوانی نظم دوره های مختلف براساس قرن

جدول ۲) فراوانی نثر دوره های مختلف براساس قرن

قرن	اول	دوم	سوم	پیش دانشگاهی	دوره ی راهنمایی	جمع	درصد
چهارم	۰	۰	۹	۰	۰	۹	۰/۱
پنجم	۵۷	۳۹	۸۸	۱۸۶	۹۷	۴۶۷	۵/۱
ششم	۸۴	۴۰	۵۵	۴۶	۲۹	۲۵۴	۲/۸
هفتم	۱۰	۲۲	۹۵	۳	۳۳	۱۶۳	۱/۸
هشتم	۹	۰	۲۶	۰	۲۶	۶۱	۰/۷
نهم	۸	۰	۶	۴	۱۴	۳۲	۰/۴
دهم	۵	۱۶	۴	۰	۰	۲۵	۰/۳
یازدهم	۰	۹	۰	۰	۰	۹	۰/۱
دوازدهم	۰	۰	۰	۰	۰	۰	۰/۰
سیزدهم	۲۱	۷۳	۰	۶۲	۰	۱۵۶	۱/۷
معاصر	۹۵۷	۱۷۷۵	۱۵۲۰	۷۳۵	۲۴۶۰	۷۴۴۷	۸۱/۸
نامعلوم	۶	۰	۰	۰	۰	۶	۰/۱
حذفیات	۰	۰	۴۷۶	۰	۰	۴۷۶	۵/۲
جمع	۱۱۵۷	۱۹۷۴	۲۲۷۹	۱۰۳۶	۲۶۵۹	۹۱۰۵	۱۰۰



نمودار ۲) فراوانی نثر دوره های مختلف براساس قرن

پی‌نوشت‌ها

* این مقاله بخشی از طرح پژوهشی است که با عنوان « بررسی پیوستگی و هدفمندی کتاب‌های درسی فارسی دوره راهنمایی و دبیرستان‌های ایران » در دانشگاه شهرکرد توسط نگارنده و همکاران اجرا و گزارش گردیده است.
* آخرین تغییرات و حذف و اضافه مطالب کتاب‌های درسی تا مهر ماه ۱۳۸۳ مورد توجه قرار گرفته است.
* در نگارش این مقاله از کتاب‌های فارسی دوره راهنمایی تحصیلی وزارت آموزش و پرورش (دفتر برنامه ریزی و تالیف کتاب‌های درسی) به شرح ذیر استفاده گردید .

۱- فارسی اول راهنمایی مولفان : احمد سمیعی گیلانی ، غلامعلی حداد عادل ، محمد جواد شریعت، سیما وزیر نیا، حسن احمدی گیوی و حسن انوری شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران ۱۳۸۱ .

۲- فارسی دوم راهنمایی مولفان : احمد سمیعی گیلانی ، غلامعلی حداد عادل، محمد جواد شریعت، سیما وزیر نیا، حسن احمدی گیوی و حسن انوری شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران ۱۳۸۲ .

۳- فارسی سوم راهنمایی مولفان : احمد سمیعی گیلانی ، غلامعلی حداد عادل، محمد جواد شریعت، سیما وزیر نیا، حسن احمدی گیوی و حسن انوری شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی، تهران ۱۳۸۱ .

۴- ادبیات فارسی (۱) سال اول دبیرستان ، مولفان : مسعود تاکی ، دکتر حسن ذوالفقاری ، دکتر محمد رضا سنگری، جمال صدری، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم پور مقدم ، سید اکبر میر جعفری و دکتر مهدی نوریان ، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ، تهران ۱۳۸۰ .

۵- ادبیات فارسی (۲) ، سال دوم آموزش متوسطه ، مولفان : دکتر حسین داودی، دکتر حسن ذوالفقاری، دکتر منصور رستگار، محمد رضا زرسنج ، دکتر محمد رضا سنگری، عزیز شبانی، غلامرضا عمرانی، حسین قاسم پور مقدم ، افضل مقیمی، سید اکبر میر جعفری ، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران ، تهران ۱۳۸۰ .

۶- ادبیات فارسی (۳) سال سوم آموزش متوسطه ، مولفان : احمد احمدی، دکتر اسماعیل تاج بخش ، دکتر حسین داودی، دکتر حسن ذوالفقاری ، دکتر محمد رضا سنگری، ابوالفضل علی‌محمدی ، غلامرضا عمرانی ، حسین قاسم پور مقدم و سید اکبر میر جعفری ، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران ، تهران ۱۳۸۰ .

۷- زبان و ادبیات فارسی (۱) و (۲) دوره پیش دانشگاهی ، درس مشترک کلیه رشته ها ، مولفان: دکتر محمد رضا سنگری ، دکتر حسن ذوالفقاری و محمد غلام ، شرکت چاپ و نشر کتاب‌های درسی ایران ، تهران ۱۳۷۸ .

نگاهی دیگر به سلمان و اِبال

دکتر سید احمد پارسا *

چکیده

داستان نمادین و راز آمیز سلمان و اِبال در ادب پارسی به گونه های مختلف گزارش و تحلیل شده است برخی بنیاد آن را یونانی، برخی عربی، برخی عبری و گاه آریایی گمان کرده اند. قدیمی ترین گزارش از آن حنین بن اسحاق است که آن را از یونانی به عربی برگردانده است. ابن سینا، امام فخر رازی، خواجه نصیر الدین توسی، اسماعیل ریزی و عبد الرحمن جامی از جمله کسانی هستند که به این داستان اشاره کرده و کوشیده اند، ضمن گزارش داستان، راز و رمزهای آن را نیز بگشایند. در این مقاله کوشش شده اولاً گزارش و تحلیل جامی با دیگر گزارش ها در این داستان مورد مقایسه و سنجش قرار گیرد. ثانیاً گزارش جامی از دو جنبه فرم و محتوی مورد بررسی واقع گردد. به نظر می رسد جامی در سرایش این منظومه از نظر فرم تحت تاثیر مثنوی معنوی مولوی و از نظر محتوی با اندک تفاوت هایی تحت تاثیر برگردان حنین بن اسحاق و اسماعیل ریزی باشد. نتیجه نشان خواهد داد که با این پژوهش می توان به درک درست تری از سلمان و اِبال دست یافت.

واژه های کلیدی: سلمان، اِبال، فرم، رمز، محتوی.

مقدمه

داستان نمادین پر راز و رمز سلمان و اِبال از داستان هایی است که در بسیاری از متون پارسی به گونه های مختلف بدان اشاره شده و گزارش ها و تحلیل های گوناگونی از آن ارائه شده است. ابن سینا، امام فخر رازی، خواجه نصیر الدین توسی، اسماعیل ریزی، عبد الرحمن جامی از جمله کسانی هستند که به آن اشاره کرده اند اصل داستان را برخی برگرفته از یونانی (زرین کوب ۱۳۵۶، ص ۲۵۶) برخی عربی (توسی به نقل از روشن ۱۳۷۳، ص ۱۰۸) برخی عبری (دهخدا: ۱۳۷۷) و گاه آریایی (حسینی ۱۳۸۳، ص ۵۵۸) دانسته اند «در جزو نسخ خطی کتابخانه ی موزه ی بریتانیا نسخه ای از قصه ی سلمان و اِبال موجود است که ترجمه ی آن از یونانی به حنین بن اسحاق نسبت داده شده است». (صفا به نقل از دهخدا: ۱۳۷۷). این گزارش قدیمی ترین گزارش سلمان و اِبال محسوب می شود. ابن سینا (۴۲۸-۳۷۰ ه ق) امام فخر رازی (۶۰۶-۵۴۳) خواجه نصیر الدین توسی (۶۷۲-۵۹۷)، اسماعیل ریزی (قرن هفتم هجری قمری) و عبد الرحمن جامی (۸۹۸-۸۱۷) از جمله کسانی هستند که به بیان گزارش و شرح راز و رمزهای این داستان پرداخته اند؛ اما هم در اصل گزارش و هم در شرح راز و رمز های آن با هم تفاوت هایی دارند. در این جا ضمن مقایسه ی این موارد به بحث و بررسی گزارش و تحلیل جامی از دو جنبه ی فرم و محتوی می پردازیم:

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه کردستان.

شرح گزارش ها

گزارش یونانی داستان (ترجمه منسوب به حنین بن اسحاق)

هرمانوس پسر هرقل شاه یونان و روم و مصر و بنیانگذار اهرام که شاهی دانا و راز آشنا بود، مشاوری دیده ور اقلیقولاس نام داشت که در غار ساریکون (SARAPEION) به ریاضت و مکاشفه و مراقبه پرداخته و اسرار علوم خفیه را به شاه آموخته بود، شاه روزی نزد محرم فرزانه و روشن ضمیرش نالید که فرزندی ندارد زیرا شاه به زنان رغبتی نداشت. اقلیقولاس ناگزیر در ساعتی سعد بر مردم گیا یا مهر گیاه (MANDRAGORE) اندکی از آب پشت شاه مالید و آنقدر به پرورش گیاه پرداخت تا آن که گیاه مستعد قبول جان شد و فرزندی از این کیمیا گری در وجود آمد، سلامان نام گرفت. دایه ای ابدال نام را که دختر هجده ساله ی بسیار زیبایی بود به تربیت سلامان گماشتند. هرمانوس به پاس این نعمت، از اقلیقولاس پرسید که برای قدر دانی از وی چه می تواند کرد و وزیر صاحب‌دل پاسخ داد که بهتر است شاه بنایی عظیم و استوار بنیاد کند که از آب و آتش گزند نیابد. اما کودک با ابدال روز به روز بیشتر انس می گرفت تا آن جا که سرانجام به وی سخت دل بست و اندرز ها و کوشش های شاه برای جدا کردن فرزند دل‌بند از دایه، همه بی اثر ماند، آن گاه شاه چاره ی کار را در کشتن ابدال دید، اما وزیر وی را از این کار باز داشت. بدین دلیل که هیچ کس نباید که چیزی را که خود از ساختنش عاجز است، براندازد و اگر شاه نقشه ی خویش را عملی سازد، گزند و آسیب خواهد دید و کودک، خود باید اندک اندک دریابد که چه چیز را سودمند و در بایست است. سلامان و ابدال که از این گفتگو آگاه شده بودند به آن سوی دریای مغرب گریختند. اما شاه به نیروی طلسم، پناهگاهشان را دانست و از سر خشم بر آن شد تا روحانیات عشقشان را زایل سازد و در نتیجه عشاق به نیرنگ شاه گرفتار این درد توانفرسا شدند که در آرزوی وصال هم می سوختند اما مهر ورزی و کامگیری نمی توانستند در این هنگام سلامان توبه کار و عذر خواه و عفو جوی برای فرو نشاندن خشم پدر به بارگاهش رفت، اما باز اندرزهای شاه در وی اثر نکرد. سرانجام عشاق نگوینخت، دست در دست، خود را به دریا انداختند تا غرق شوند و یکباره ازغم دربه دری برهند. اما شاه به ذات روحانی آب فرمان داد که سلامان را در خود فرو نبرد تا کسانی برای نجاتش فرا رسند. در نتیجه سلامان زنده ماند ولی ابدال غرق شد. اما سلامان چون از مرگ ابدال آگاهی یافت، خواست خود را بکشد، ولی حکیم اقلیقولاس به درخواست شاه، برای تسلی سلامان از درد فقد ابدال وی را با خود به غار ساریکون (سراپیون SARAPEION) برد با این وعده که پس از چهل روز ذکر، ابدال بروی ظاهر شود، منتهی از او خواست که سه شرط را قبول کند: نخست این که سلامان هیچ چیز از حال و روز خویش بر حکیم پوشیده ندارد، دوم این که سلامان جامه ای عین جامه ی ابدال بر تن کند، سوم آن که سلامان در همه ی عمر، جز ابدال هیچ زنی را نخواهد. سلامان هر سه شرط را پذیرفت. آن گاه حکیم چهل روز تمام به درگاه زهره (VENUS) دعا و نیایش کرد و در نتیجه سلامان هر روز صورت ابدال را می دید که در کنارش می نشست و با وی سخن می گفت تا آن که در چهلمین روز صورتی با زیبایی سحر آمیز شگرفی ظاهر شد و آن صورت زهره بود و سلامان چنان به وی دل بست که ابدال را از یاد برد. در واقع عشق ناب به این صورت مثالی جمال حقیقی در دل و جان سلامان کارگر افتاد و شیخ ابدال را زایل ساخت و یا با والایش عشق، ابدال درونی و روحانی و همچون "نامزد آسمانی" یار و مصاحب جاودانی سلامان شد. آن گاه تضاد و تخالف میان ابدال و "سلطنت" بر خاست چون اینک آن دو یکی بودند و سلامان انسان کامل (HOMOTOTUS) شده، جانشین پدر گردید و فرمود این داستان را نوشته در اهرام بگذارند تا آن که پس از وقوع دو مصیبت طوفان و حریق عالم، افلاطون که خود نتوانسته بود به این داستان حکمت آموز دست یابد، به

شاگردش ارسطو سفارش کرد که اهرام را شکافته از تعالیم سری مدفون در آن ها، بهرمند گردد و ارسطو در معیت اسکندر به این مهم نائل آمد. (ستاری ۱۳۷۲، صص ۹۶-۹۵)

ابن سینا

ابن سینا رساله ای به نام سلمان و اِیسال نوشته است و در رساله ی قضا و قدر خود نیز به این قصه اشاره کرده است (ملکشاهی ۱۳۶۸، ص ۴۴۰) اما در رساله ی تنبیهات گزارشی از آن ارائه نمی دهد؛ بلکه در فصل اول نمط نهم ضمن اشاره به مقامات عرفا می نویسد: «و اذا قرع سمعک فیما یقرعه، و سرد علیک فیما سمعه، قصه سلمان و اِیسال فاعلم ان سلمان مثل ضرب لک و ان اِیسالا مثل ضرب لدرجتک فی العرفان ان کنت من اهله ثم حل الرمز ان ان اطقت» (ابن سینا ۱۳۶۸، ص ۴۴۰) یعنی؛ هرگاه داستان سلمان و اِیسال به گوش تو رسید و کسی داستان را برایت نقل کرد، توجه داشته باش که سلمان مثلی، است برای تو و اِیسال مثلی است برای درجه ی تو در عرفان؛ اگر از اهل عرفان هستی می توانی رمز را حل و بیان کنی چون روایت ابن سینا را خواجه نصیر الدین توسی در روایت سوم خود ذکر کرده، در همان جا به آن اشاره خواهیم کرد.

گزارش های خواجه نصیر الدین توسی

خواجه نصیر الدین توسی سه روایت از سلمان و اِیسال با مضامینی کاملاً متفاوت نقل می کند و در آغاز می پندارد دو روایت اول همان روایت اصلی ابن سینا است اما به قول خود بعد از بیست سال به گزارش اصلی ابن سینا از داستان دست می یابد. برای تفهیم بهتر موضوع به گزارش روایات سه گانه او می پردازیم:

گزارش اول:

خواجه نصیر الدین در این گزارش داستان را از قصه های رایج در میان عرب نقل می کند که آن را از فاضلی خراسانی شنیده که در کتاب النوادر ابن اعرابی وجود داشته است اما اعتراف می کند که خود آن را ندیده است مضمون آن به شرح زیر است:

دو مرد در بند گروهی گرفتار آمدند که یکی از آنان به نیکی و درستکاری اشتهار داشت و نام وی سلمان بود و آن دیگری از قبیله جرهم بود مردی زشتکار و دیو سیرت اِیسال نام داشت سلمان به سزای نیکنامی از بند رهایی می یابد و اِیسال بر اثر نابکاری و پلیدی در بند می ماند تا کشته می شود.

گزارش دوم:

گزارش دوم همان داستان یونانی است که حنین بن اسحاق آن را از یونانی به تازی برگرداند و پیشتر به آن اشاره شد.

گزارش سوم:

در این گزارش سلمان و اِیسال دو برادر تنی از یک پدر و مادرند. اِیسال از سلمان کوچکتر است و سلمان سرپرستی و پرورش اِیسال را بر عهده دارد. اِیسال به زیبا رویی و خردمندی و دانایی و دلاوری اشتهار دارد بدین سبب همسر سلمان عاشق او می شود و به سلمان می گوید: اِیسال را با خانواده ی خود یکی گردان و او را بخشی از خانواده بدان تا فرزندان تو ادب و مکارم اخلاقی از او بیاموزند. سلمان این خواست را از اِیسال در می خواهد ولی اِیسال از آمیزش با زنان سرباز می زند. سلمان به او می گوید همسر من به جای مادرتست. اِیسال با این

اشاره، خواست برادر را می‌پذیرد و به خانه ی او در می‌آید. همسر سلامان مقدم او را گرمی می‌دارد و به گونه ای شایسته از او پذیرایی می‌کند چندی نمی‌گذرد که زن سلامان عشق و شیفتگی خود را به ابدال بدو ابراز می‌دارد. ابدال از این دلدادگی سخت آزرده خاطر می‌گردد. زن در می‌یابد که ابدال هرگز عشق او را پذیرا نخواهد گشت. پس، از شوهر خود "سلامان" می‌خواهد که خواهر زن را به همسری برادر برگزیند، از آن سوی با خواهر خود قرار می‌گذارد که ابدال تنها از آن او نخواهد بود و وی نیز حق خواهد داشت از شوهر کام بگیرد. آنگاه همسر سلامان به ابدال می‌گوید چون خواهر من زنی شرمگین و پرهیزگار است، وی هرگز نباید در روز به خانه ی او درآید و با او آمیزش کند. بدین گونه در شب عروسی، زن در بستر خواهرش جای می‌گیرد و عشق و شیفتگی خود را به ابدال باز می‌گوید ابدال از این کار شگفت زده می‌شود و با خود می‌گوید: چنین کاری از دوشیزگان آزرمتگین و شرمناک بر نمی‌آید. در آن هنگام آسمان را ابری تیره فرا می‌گیرد و ناگاه از آن ابر تیره، برقی می‌چهد، ابدال در روشنایی آن، چهره ی همخوا به خود را می‌بیند و باز می‌شناسد و از بسیاری اندوه راه سفر در پیش می‌گیرد و به برادر خود سلامان می‌گوید می‌خواهم همه ی کشورها را برایت بگشایم.

ابدال با سپاه فراوان به ستیز و آویز با مردم دیگر کشورها می‌پردازد و همگان را در هم می‌شکند و بر آب و خاک آنان در شرق و غرب چیره می‌شود؛ چون ابدال پس از کشور گشایی به سرزمین خود باز می‌گردد، می‌پندارد که همسر برادر مهر او را فراموش کرده است، در حالی که عشق زن برادر بدو افزونتر گشته است و آهنگ در آغوش کشیدن ابدال می‌کند و شور عشق خود را بدو باز می‌نماید. ابدال ناخشنود از این کار، برمی‌خیزد و از او دوری می‌کند. در این هنگام دشمن آهنگ باز گشودن سرزمین سلامان می‌کند. سلامان برادر را با لشکریان بسیار به سر کوی دشمن می‌فرستد. در این هنگام زن سلامان با بخشیدن مال و ثروت، سرداران سپاه را فریفت تا ابدال را در میدان کارزار تنها رها کنند. چون سپاه او را در میان دشمن رها می‌کنند، ابدال به سبب خونریزی ناشی از زخم‌هایش شکست می‌خورد. همگان می‌پندارند که ابدال کشته شده است. در این میان حیوانی شیرده بر ابدال مهر می‌ورزد و او را شیر می‌دهد. وی پس از چندی تندرستی خود را باز می‌یابد و پیش برادر باز می‌گردد و لحظه ای به او می‌رسد که دشمنان او را محاصره کرده و نزدیک به شکست است؛ ابدال بر دشمنان می‌تازد و آنان را تار و مار می‌کند و پادشاهی سلامان را تحکیم می‌بخشد. از سویی دیگر همسر سلامان آشپز و خدمتکار ابدال را می‌فریبد تا زهر در خوراک او بریزد. سلامان از مرگ ابدال که مردی راست کردار و دانا بود، اندوهگین می‌شود و از پادشاهی کناره گرفته، سلطنت را به یکی از نزدیکان خود می‌سپارد و با خدا به راز و نیاز می‌پردازد، او با الهامات غیبی راز کشتن برادر را می‌یابد و همسر آشپز و خدمتکار را با همان زهر به هلاکت می‌رساند.

گزارش اسماعیل ریزی :

اسماعیل ریزی از اندیشمندان سده ی هفتم هجری ضمن ترجمه ی فصل الاول از نمط نهم ابن سینا می‌نویسد "بدان که تمثیل حال نفس ناطقه و قوت های بدنی" به قصه ی سلامان و ابدال کرده اند و آن قصه چنان بوده است که: پادشاهی بوده است و آن پادشاه با حکیمی اتفاق دوستی تمام افتاده چنان که آن حکیم به تدبیر صایب همه ی اقالیم پادشاه را مسخر گردانید و پادشاه بعد از آن که بدان مقام رسیده بود، او را داعیه فرزندی پیدا شد که قائم مقام او بود، بی آن که او مباشر مصاحبت با زنی شود و آن داعیه را بر حکیم عرض کرد حکیم به تدبیر عقلی بی آن که پادشاه مصاحب زن شود، از نطفه ی او چنان کرد که فرزندی پدید آمد و آن فرزند را نام سلامان کرد و بعد از آن، آن فرزند را به دایه ای سپرد که نام او را ابدال بود و آن دایه او را می‌پرورد؛ چون بالغ شد، عاشق دایه گشت و دایه خود را بدو تسلیم کرد و با یکدیگر روزگار می‌گذاشتند و چندان که پادشاه او را منع می‌کرد از مباشرت با دایه فرمان نمی‌برد تا حال بدان رسید که هر دو با یکدیگر از پیش پادشاه

بگریختند و به ماوراء بحر مغرب رفتند. پادشاه را آلتی بود که بدان آلت مطلع شدی بر احوال همه ی اقالیم. آن آلت بخواست و حال ایشان معلوم کرد و بعد از آن خدام را بفرستاد تا سلمان و ابدال را باز آورند و ایشان را زمانی فرو گذاشت تا با یکدیگر می بودند، به امید آن که شاید که ایشان بی زجری از یکدیگر باز ایستند و چون زمان دراز برین بگذشت و از یکدیگر باز نمی ایستادند و هر روز که می آمد میل ایشان زیاده بود، پادشاه در خشم شد و بفرمود تا ایشان را از یکدیگر جدا کردند بر وجهی که یکدیگر را دیدندی و مشتاق یکدیگر بودند و لیکن بر یکدیگر نتوانستندی رسیدن. بعد از این چون سلمان از این حال که می کرد، متنبه شد، با پیش شاه آمد و عذر آورد. پادشاه سلمان را گفت که محال بود که تو را در ملک مدخل دهم تا ترک ابدال نکنی. چون سلمان حال بدین وجه دید و طاقت دوری از ابدال نداشت، برفت و ابدال را بگرفت و هر دو با یکدیگر موافقت کردند و خود را در دریا انداختند. چون به درجه هلاکت رسیدند، پادشاه روحانیت را فرمود تا خلاص سلمان دهد و ابدال را بگذارد تا غرق شود چون سلمان خلاص یافت و بر غرق شدن ابدال واقف نگشت، عظیم اندوهگین شد. پادشاه چون محبت سلمان به کمال داشت، مراجعت با حکیم کرد و احوال بر او عرضه داشت. حکیم سلمان را بخواند و گفت که: تو فرمان برداری من کن تا ابدال را به تو رسانم. سلمان به امید وصال ابدال فرمان برداری حکیم پیش گرفت. حکیم به لطف تدبیر، او را به دعوت زهره مشغول گردانید. چون مشاهده ی جمال زهره کرد، عاشق شد بر زهره و از خیال ابدال خلاص یافت. بعد از آن، مستعد ملک و پادشاهی شد چون پادشاه، او را مستعد دید، ملک و پادشاهی بر او مقرر داشت. بعد از آن حکیم دو بنا را بنیاد نهاد که آن را هرمان خوانند یکی خود را و یکی پادشاه را. و آن قصه بر دو لوح نقش کردند بر هر یکی از آن دو بنا یکی نهادند و هیچ کس آن را بیرون نتوانست آوردن مگر ارسطوی حکیم به تعلیم افلاطون و بعد از آن این قصه در عالم منتشر گشت. (ریزی ۱۳۶۹، صص ۵۰۴-۵۰۱) به نقل از ستاری ۱۳۷۲، (صص ۱۱۴-۱۱۳) به نظر می رسد این داستان صورت دیگری از بر گردان حنین بن اسحاق باشد.

گزارش جامی :

برخی پژوهشگران ماخذ کار جامی را ترجمه ی حنین بن اسحاق دانسته اند. (زرین کوب ۱۳۵۶، ص ۲۵۶) (ملکشاهی ۱۳۶۸، ص ۵۳۸)، (حسینی ۱۳۸۳، ص ۵۸)، برخی آن را شرح [دوم] خواجه نصیر توسی بر اشارات معرفی کرده اند (صفا ۱۳۶۶، ص ۳۵۹) و برخی آن را اقتباسی از هر دو شرح امام فخر رازی و خواجه نصیر بر اشارات در نظر گرفته اند. (حکمت ۱۳۶۳، ص ۱۹۰). به نظر می رسد می توان شرح اسماعیل ریزی را نیز به این حدس و گمان ها افزود. مسلم این است که گزارش جامی از هر کدام از آثار مذکور بر گرفته باشد، تفاوت هایی با این آثار در آن به چشم می خورد:

۱- جامی در سلمان و ابدال وجه تسمیه ی سلمان را سلامت و بی عیبی او دانسته است:

چون زهر عیبش سلامت یافتند از سلامت نام او بشکافتند

سالم از آفت تن و اندام او ز آسمان آمد سلامت نام او

اما در گزارش های امام فخر رازی، خواجه نصیر الدین توسی و اسماعیل ریزی به این مسأله اشاره ای نشده

است.

۲- سلمان و ابدال در گزارش های خواجه نصیر الدین و اسماعیل ریزی خود را در آب می اندازد ولی در گزارش جامی، آن ها درون آتش می روند.

۳- در گزارش جامی، شاه برای غرق کردن ابدال و نجات سلمان از همت (عارفانه) مرد می جوید ولی در گزارشهای دیگر، به روح آب دستور می دهد، سلمان را غرق نکند.

۴- در سخن خواجه و اسماعیل ریزی به ساختن دو هرم و مساله ی افلاطون اشاره شده ولی در گزارش جامی اثری از این موارد دیده نمی شود.

برخی دیگر از پژوهشگران به موارد دیگری از این گونه از تفاوت ها اشاره کرده اند که در این جا به خاطر جلوگیری از اطاله ی کلام از پرداختن به آن ها خودداری می کنیم. (برای اطلاع بیشتر ر.ک، حکمت ۱۳۶۳، ص ۱۹۳)

تحلیل و رمز گشایی داستانی سلمان و ابدال

تحلیل گزارش اول

به نظر می رسد از سه گزارش مربوط به سلمان و ابدال، تنها دو گزارش آن از اعتبار کافی برخوردار است. زیرا گزارش اول را تنها خواجه نصیر توسی ذکر کرده و خود نیز اعتراف کرده که آن را مشاهده نکرده و مرجع ایشان نقل شفاهی آن از فاضلی خراسانی بوده است بنابراین از ذکر رمز و راز آن خودداری می کنیم. رمز گشایی گزارش دوم:

یکی دیگری از گزارش های حکایت سلمان و ابدال گزارش ابن سینا و گزارش سوم خواجه نصیر الدین توسی است که مدعی شده پس از بیست سال به آن دست یافته است.

ابن سینا در فصل اول از نمط نهم کتاب اشارات و تنبیهات در بیان رموز راز این داستان به صورت بسیار موجزی به قضیه اشاره می کند و فهم آن را به اهل عرفان واگذار می کند. او در این باره چنین می گوید: "فاعلم ان سلمان مثل ضرب لک وان ابدالاً مثل ضرب لدرجتک فی العرفان ان کنت من اهله ثم حل الرمز ان اطق" (ابن سینا ۱۳۶۸، ص ۴۴۹) یعنی: "بدان که سلمان مثلی است برای تو و ابدال مثلی برای درجه دو در عرفان است. اگر از اهل عرفان هستی پس اگر می توانی رمز را حل و بیان کنی" بنابراین از دیدگاه ایشان سلمان نفس آدمی و معنی ابدال درجه عرفانی نفس است.

خواجه نصیر الدین در تأویل داستان تلاش کرده به رمز گشایی آن بپردازد بنابراین نمادها و رموزها را چنین بیان می کند:

سلمان: نفس ناطقه که بر بدن حکم فرماست.

ابدال: عقل نظری که آخرین مرتبه ی تکامل آن عقل بالمستفاد است این همان درجه ی اوست در عرفان، هرگاه که به کمال خود ارتقا یابد.

زن سلمان: قوت بدنی است که انسان را به شهوت و غضب امر می کند و این قوت با نفس متحد است. عشق زن سلمان به ابدال: میل قوت بدنی است به تسخیر عقل همان طور که سایر قوای بدن در تسخیر خود دارد تا فرمانبر او در تحصیل آرزوهای گذرا و فانیش باشد.

خودداری ابدال از زن سلمان: انجذاب و تمایل عقل را به عالم خودشان می دهد.

خواهر زن سلمان: قوت عملی است که عقل عملی نامیده می شود و مطیع عقل نظری است که همان نفس مطمئنه باشد.

نیرنگ زوجه سلمان در قرار دادن خود به جای خواهر: آرایش و جلوه دادن نفس اماره است مطالب پست خود را و نمایش ترویج آنها به عنوان مصالح حقیقی است.

برق درخشنده از ابر مظلّم: کشش الهی است که در اثنای اشتغال به امور فانی دنیوی سانح می گردد و جذبه ای است از جذبات حق.

از خود راندن اِبال زن را: اعراض عقل است از میل و شهوت.

فتح کردن اِبال شهرها را برای برادر خود: اطلاع نفس بر جبروت و ملکوت به قوت نظری است و ترقیش به سوی عالم الهی و قدرتش بر حسن تدبیر در مصالح بدن و در نظم امور منازل و مدن، به قوت عملی و به همین سبب او را "ذی القرنین" نامید. زیرا که ذی القرنین لقب کسی است که مالک و فرمانروایی شرق و غرب باشد.

ترک کردن لشکر اِبال را در میدان جنگ: انقطاع قوای حسّیّه، خیالیّه و وهمیه است از او (نفس) به هنگام عروجش به سوی ملا اعلی و فتور آن قوا به علت عدم توجه نفس به آن هاست.

تغذیه اِبال از شیر حیوان وحشی: افاضه ی کمال است به او از مفارقات و مجردات عالم بالا.

اختلال حال سلامان به خاطر فقدان برادر: اضطراب نفس است به هنگام اهمال در تدبیر امور دنیوی و

بدنی.

بازگشت اِبال به سوی برادرش: التفات عقل است به انتظام مصالح برادر (نفس) در تدبیر بدن.

آشپز (طابخ): قوت غضبی است که هنگام انتقام جستن مشتعل می گردد.

خوانسالار (طاعم): قوت شهوی است که احتیاجات بدن را جذب می کند.

سازش آن دو در کشتن اِبال: اشاره است به اضمحلال عقل در انتهای عمر، با استعمال نفس اماره قوت

شهوت و غضب را، به خاطر افزایش احتیاج به سبب ضعف و عجز

کشتن سلامان آشپز و خوانسالاروزن خود را: ترک نفس است استعمال قوای بدنی را آخر عمر و زوال

هیجان و غضب و شهوت و انکسار قوت غذا دهنده به آن دو است.

گوشه گیری سلامان از سلطنت و تفویض ملک به دیگری: انقطاع تدبیر او (نفس ناطقه) است از بدن و

گردیدن حال بدن تحت تصرف غیر او (الاشارات و التنبیهات لابی علی سینا مع شرح نصیرالدین توسی ۱۹۶۸، ص

۵۳) به نقل از پور نامداریان ۱۳۶۸، صص ۳۸۰-۳۷۹ و (ابن سینا ۱۳۶۸، ص ۶۸).

رمز گشایی جامی:

این گزارش را که باز گردان حنین بن اسحاق، دومین گزارش خواجه نصیرتوسی و گزارش اسماعیل ریزی

و جامی است در این جا به نام گزارش جامی از آن نام می بریم و رمز گشایی آن را از دیدگاههای مختلف در این

جا مورد بررسی قرار خواهیم داد:

رمزها	خواجه نصیر الدین توسی	اسماعیل ریزی	عبدالرحمن جامی
پادشاه	عقل فعال	عقل فکال	عقل فعال : اوشه فرمانده است و دیگران زیر فرمان وی از فرمان بران
حکیم	فیضی که از عالم بالا بر عقل فعال اضافه می شود و نوری تابنده از جهان نامحسوس بر آن	فیض عقل فعال	فیض عقل فعال پیش دانا راه دان بوالعجب فیض بالا را حکیم آمد لقب
سلامان	نفس ناطقه که هستی آن معلول عقل فعال است بدون تعلق به جسمانیت	نفس ناطقه که بدون تعلق جسمانیت از عقل فعال فایض گشته است	روح پاکش نفس گویا گشته اسم زاده زین عقلست بی پیوند جسم ...زاده ی بس پاک دامن آمده است نام این زاده سلامان آمده است
ایصال	نیروی بدنی حیوانی که نفس آن تکامل یافته و به آن الف ت گرفته است	قوت بدنی حیوانی که نفس ناطقه به او مستکمل شود	چیست ایصال این تن شهوت پرست زیر احکام طبیعت گشته پست
عشق سلامان به ایصال	تیر علاقه ی نفس ، ناطقه به لذت های بدنی	میل نفس ناطقه به لذات بدنی	تن به جان زنده است و جان از تن مدام گیرد از ادراک محسوسات کام هر دوز آن عاشق یکدیگرند جز به جبر از صحبت هم نگذرند
دریا (در گزارش جامی: آتش)	_____	_____	چیست آن آتش ریاضت های سخت تا طبیعت را زند با آتش به رخت سوغت ز آن آثار طبع و جان بماند دامن از شهوات حیوانی فشانند
گریختن سلامان و ایصال به ماوراء بحر مغرب	فرو رفتن و گرفتار شدن آن دو در لذات زود گذر و تغییر پذیر جهان مادی که از حق به دورست	فرو رفتن انسان بود در امور بدنی که دورترین چیزها بود از حق	چیست آن دریا که دوری بوده اند وز وصال هم درآسوده اند پهر شهوت های حیوانی است آن لهجی لذات نفسانی است آن
فرو گذاشتن پادشاه سلامان و ایصال را چندگاه	رنج دادن عقل فعال نفس ناطقه را	فرو گذاشتن زمان بود بر ایشان	_____
ملاقات سلامان و ایصال و محروم ماندن از یکدیگر و وجود و اشتیاق	کنایه از اینکه هنگام پیروی با این که نفسها به بدن تعلق دارد و به آن وابسته است و میل و گرایش نفس به لذات مادی باقی است توان آن را ندارد که از لذات مادی و مواهب سود ببرد	مثل نفس بافتور قوت های بدنی از فعل های خود در سن کهنوت	چیست آن ایصال در صحبت قرین و آن سلامان ماندن از وی بی نصیب باشد آن تاثیر سن و انحطاط طی شدن آلات شهوت را بساط کوبه جا محبوب طبع اندر کنار و آت شهوت فرو ماند زکار
رجوع سلامان و ایصال با پادشاه و علز آوردن و ندامت	دریافت نفس ناطقه به مقام شامخ کمال معنوی و نشانه ی پشیمانی از بهره زود گذر لذات مادی	ندامت بر اشتغال باطل	چیست آن میل سلامان سوی شاه و آن تهادن رو به تخت عز و جاه میل لذت های عقلی کردن است رو به دارالملک عقل آوردن است.
هلاک بدن و انداختن خود در دریا	هلاک و نیستی بدن با تباه شدن اندک اندک قوای جسمانی	ضعیف شدن قوا و مزاج	_____
خلاص سلامان	باقی نفس مجرد بعد از بدن	باقی نفس بعد از فنای بدن	سوغت ز آن آثار طبع و جان بماند دامن از شهوات حیوانی فشانند
مطلع شدن سلامان بر صورت زهره	سرور و شادمانی نفس به کمالات عقل انسانی	لذت بردن نفس به سبب ابتهاج به کمالات حقیقی	چیست زهره آن کمالات بلند کز آن شود جان لرجمند
نشستن بر تخت شاهی	رسیدن به نفس ناطقه به آخرین مرتبه کمال انسانی	_____	_____
فرمان	صورت و مادی جسم	صورت و مادی جسم	_____

تقریباً می توان گفت آنچه دیگران در تفسیر حکایت سلمان و اسال بیان کرده اند، جامی نیز بیان کرده است اما از سیاق کلام او برمی آید که می توان همین را مفصل نیز بیان کرد:

مختصر آوردم این گفتار را از	باتو گفتم مجمل این اسرار را
تابه تفصیل آید اسرار کمن	گرمفصل بایدت فکری بکن
ختم شد والله اعکم بالصواب	هم برین اجمال کار این خطاب

(ابیات ۱۱۲۰-۱۱۱۸)

مقایسه ی گزارش جامی و رمزگشایی های او بادیگران مشخص می شود که منبع کار ایشان سلمان ابن سینا و روایت اول وسوم خواجه نصیرالدین توسی نیست. بلکه منبع کار او به احتمال همان ترجمه ی حنین بن اسحاق بوده که منبع دوم خواجه نصیرالدین و اسماعیل ریزی نیز واقع گشته است اما جامی باذوق خود یا بنا به دلایلی که برای ما ناشناخته است اندک تغییراتی در آن پدیده آورده است.

تحلیل و بررسی سلمان و اسال جامی از نظر قُرم

سلمان و اسال یکی از مثنوی های هفتگانه ی اوموسوم به هفت اورنگ است. این مثنوی منظومه ای تمثیلی است که در بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) سروده شده است. به نظر می رسد این مثنوی از لحاظ قُرم متأثر از مثنوی معنوی مولانا باشد. وزن، بحر، قالب، و به کاربردن شیوه ی اسلیمی (داستان در داستان) مؤید این نظر است. بویژه که جامی نیز در بسیاری از موارد مولوی وار به بیان ما فی الضمیر خود پرداخته است.

مشترکات این اثر با مثنوی عبارت است از:

قالب، وزن و بحر عروضی :

مثنوی و سلمان و اسال هر دو در قالب مثنوی و در بحر رمل مسدس محذوف (فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن) سروده شده است
شیوه ی اسلیمی (آوردن داستان در داستان)

به نظر می رسد این شیوه از راه برگردان متون از ادب هندی وارد شده است. کلیله و دمنه نمونه ی بارزی از شیوه ی اسلیمی یا آوردن داستان در داستان دارد. مولوی نیز در مثنوی به این شیوه روی آورده است به عنوان مثال در ماجرای خواب دیدن عمر که به او الهام می شود مقداری زر از بیت المال به مردی دهد که در گورستان خفته است، داستانهای فرعی نالیدن ستون حنانه از فراق حضرت و اظهار معجزه پیغامبر و گواهی دادن سنگریزه بر حقیقت حضرت محمد (ص) را ذکر کرده است. جامی نیز در سرایش سلمان و اسال از همین شیوه استفاده کرده است؛ با این تفاوت که جامی در این شیوه افراط کرده است؛ به طوری که در این داستان ۲۸ فرعی حکایت ذکر شده است که فراوانی این حکایات، گاه ملال آور شده و در برخی از مواد رشته ی کلام را از دست خواننده خارج ساخته است.

بیان مافی الضمیر

روی آوردن مولوی به داستان در مثنوی، وسیله ای برای تفهیم بهتر مطالب است؛ زیرا

خوشر آن باشد که سر دلبران

گفته آید در حدیث دیگران

در واقع هدف اصلی داستان در مثنوی بیان مافی الضمیر خودمولوی برای خواننده است. این مسأله در ضمن داستان ستون حنانه که از داستانهای فرعی ماجرای خواب دیدن عمر همانند همه ی داستانهای دیگر به خوبی مشهود است. ایشان این داستان را در پنج بیت شرح داده اما به دنبال آن سی و چهار بیت دیگر را به بیان مافی الضمیر خود اختصاص داده است یعنی در حدود هفت برابر داستان. این شیوه در سلامان و ابسال نیز به شکلی کم رنگ تر دیده می شود. به عنوان مثال وقتی شاه از رفتن سلامان و ابسال آگاه شد و نتوانست آن ها را پیدا کند. از آینه ی گیتی نمای استفاده می کند:

داشت شاه آینه ای گیتی نمای

پرده از اسرار همه گیتی گشای

چون دل عارف نبود از وی نهان

هیچ حالی از بد و نیک جهان

چون بر آن آینه افتادش نظر

یافت از گم گشتگان خود خبر

(ابیات ۸۴۲-۸۴۰)

جامی این مطلب را در سیزده بیت بیان کرده است، ایشان ابیات پایانی این داستان را چنین بیان کرده است:

شاه چون جمعیت ایشان بدید

رحمتی آمد بر ایشانش پدید

بی ملامت کردن خاطر خراش

هر چه داشتی ز اسباب معاش

یک سر مویی فرو نگذاشتی

جمله را آنجا مهیا داشتی

(ابیات ۸۴۹-۸۴۷)

آنگاه هفت بیت یعنی در حدود یک سوم کل مطلب را به بیان مافی الضمیر خود اختصاص داده است:

ای خوش آن روشن دل و پاکیزه رای

کاورد شرط مروت را به جای

هر کجا بیند دو همدم را به هم

خورده جام شادی و غم را به هم

جانسان صافی ز ننگ تفرقه

جامشان ایمن ز سنگ تفرقه

اندر آن اقبالشان یاری کند

و اندر آن دولت مدد کاری کند

نی که از هم بگسلد پیوندشان

افگند بر رشته جان پیوندشان

هر چه بر ارباب آفات آمده است

یکسر از بهر مکافات آمده است

نیک کن تا نیک پیش آید تو را

بد مکن تا بد نفرساید تو را

(ابیات ۸۵۰-۸۵۶)

یا هنگامی که سلامان پیش پدر می رسد شاه او را نصیحت می کند:

عرصه ی آفاق لشکرگاه توست

سر کشان را روی در درگاه توست

پای تا سر لایق تختی و تاج

نیست تخت و تاج را بی تو رواج

تاج را میسند بر فرق خسان

تخت را در زیر پای ناکسان

دور کن حنای این شاهد ز دست

شاه باید بودیا شاهد پرست

آن گاه این اندرزا بهانه ای برای اندرز دادن شاهان در قالب این ماجرا پیدا می کند و به بیان خصائل چهارگانه ی سلطنت می پردازد. به نظر می رسد جامی خواسته با بیان این مطلب به صورت عام به صورت پوشیده، پادشاه زمان خود را اندرز می دهد:

هست شرط پادشاهی چار چیز

حکمت و عفت، شجاعت، جود نیز

نیست حکمت کز پی نفسی لئیم

سخره ی حکم زنی گردد کریم

نیست عفت که مرد هوشمند	دامن آلاید به یار ناپسند
نیست از جود آن که نتواند گذشت	زانچه گرد آن جز از حسنت نگشت
هر که با این چار خصلت یار نیست	از عروس ملک بر خوردار نیست
آن که در هر چار ازو افتد خلل	در دل خود کی دهد شاهش محل
حرف حکمت را برین کردم تمام	و آنچه می‌بایست گفتم والسلام

(ابیات ۹۰۵-۸۹۷)

یا در وصیت کردن پادشاه برای سلامان، بهانه‌ای برای اندرز دادن پیدا می‌کند و در قالب وصیت کردن پادشاه، ۴۱ بیت را به اندرز عام اختصاص می‌دهد. بنابراین می‌توان گفت منظور جامی از بیان سلامان و ابدال، پرداختن به نکات عرفانی و رمز گشایی آن است و همین امر هم بهانه‌ای برای بیان مافی الضمیر او گشته است. داستان سلامان و ابدال دارای ۱۱۳۱ بیت است. از این تعداد ۲۷۷ بیت به تحمیدیه، نعت حضرت رسول، مدح پادشاه، ضعف و پیری، دلیل سرایش کتاب و داستانهایی که در تأیید این مطالب سروده شده، اختصاص دارد. این ابیات همراه با داستانهای کتاب و پرداختن با پاره‌ای از مسائل دیگر غیر داستانی، بدون احتساب بسیاری از ابیاتی که بیانگر مافی الضمیر شاعر است، به ۵۱۷ بیت می‌رسد و هرگاه این تعداد را از اصل کتاب کم کنیم، عدد ۶۱۴ به دست می‌آید. بنابراین می‌توان گفت جامی دراصل ۶۱۴ بیت را به داستان سلامان و ابدال اختصاص داده است.

اشاره به مثنوی معنوی در سلامان و ابدال

علاوه بر موارد یاد شده، جامی گاه در متن سلامان و ابدال، ابیاتی از مثنوی را تضمین کرده است. او گاه در این زمینه به تصریح از مثنوی و مولوی نام می‌برد.

نسبتی دارد به حال من قوی	این دو بیت از مثنوی مولوی
کیف یأتی النظم لی و القافیه	بعد ما ضاعت اصول العافیه
« قافیه اندیشم و دلدار من	گویدم مندیش جز دیدار من »

(ابیات ۱۷۵-۱۷۳)

و گاه تنها به ذکر واژه‌ی عارف در باره‌ی مولوی بسنده کرده است:

وصف خاصان به ز عام اندر نهفت	باد صافی وقت آن عارف که گفت
« خوشتر آن باشد که وصف دلبران	گفته آید در لباس دیگران »

(ابیات ۵۶۴-۵۶۳)

که مصراع اول بیت ۵۶۳، یاد آور این بیت مولوی است:

درنیاید حال پخته هیچ خام	پس سخن کوتاه باید والسلام
--------------------------	---------------------------

علاوه بر این ترکیبات مثنوی وار نیز در سلامان و ابدال کم نیست. به عنوان مثال علاوه بر اشاره فوق این بیت جامی نیز :

آری آن مرغی که باشد نیکبخت	آخر آورد سوی اصل خویش رخت
----------------------------	---------------------------

(بیت ۸۷۹)

قربانیت معنایی زیادی با این بیت مثنوی دارد:

هر کسی کاو دور مانداز اصل خویش باز جوید روزگار وصل خویش

«گرایش جامی به مثنوی سبب شده تا بر «نی» و «نیستان» و بار معنایی آن تأملی بورزد و گزارشی به نظم و نثر فراهم آورد که بعدها به النائیة (نی نامه) شهرت یافته است. نی نامه هر چند به گزارش دو بیت نخستین مثنوی محدود شده، اما بیشتر شارحان شرقی مثنوی را متوجه خود ساخته است تا جایی که بیشترین آنان در شرح «نی» و «نیستان» نظر جامی را پسندید و حتی آن را نقل کرده‌اند». (هروی، ۱۳۷۷، ص ۲۵۸)

تفاوت های مثنوی با سلمان و ابدال

هر چند سلمان و ابدال جامی از نظر فرم، تابع مثنوی است اما در برخی از جهات نیز تفاوت‌های با آن دارد. در مثنوی مدح شاهان و سلاطین به چشم نمی‌خورد ولی جامی سلمان و ابدال را به نام سلطان یعقوب ترکمن آق قوینلو تقدیم کرده و ۴۲ بیت را به مدح او اختصاص داده است.

۱- مثنوی به ظاهر با نام خدا آغاز نشده است اما تار و پود نیایش گونه‌ی بی نامه جای این ایراد را پر کرده است. اما جامی با براعت استهلال زیبایی به نیایش پرداخته و ۲۱ بیت را به این امر اختصاص داده است

ابیات زیر نمونه‌ای از این مطلب محسوب می شود :

ای به یاد تاز جان عاشقان	ز آب لطف تر زبان عاشقان
از تو بر عالم فتاده سایه‌ای	خوبرویان را شده سرمایه‌ای
عاشقان افتاده ی آن سایه‌اند	مانده در سودا از آن سرمایه‌اند
تا زلیلی سرّ حسنت سر نزد	عشق او آتش به مجنون در نزد

پس مطابق مرسوم به به نعت حضرت ختمی مرتبت (ص)، مدح پادشاه و دلیل سرایش کتاب پرداخته است اما از هیچ یک از این موارد اثری در مثنوی مولوی مشاهده نمی‌گردد.

۲- بسامد شیوه اسلیمی (آوردن داستان در داستان) در مثنوی در حد متعادل قرار داد ولی در سلمان و ابدال در حد افراط واقع گشته است، به طوری که جامی هشت داستان را در مقدمه‌ی کتاب و بیست داستان را در ضمن حکایت سلمان و ابدال آورده است. در عوض بیان مافی الضمیر جامی در سلمان و ابدال در مقایسه با مثنوی بسیار اندک است.

نتیجه گیری

داستان نمادین و راز آمیز سلمان و ابدال به گونه‌های مختلفی در ادب پارسی گزارش و تحلیل شده است. کهن‌ترین گزارش از آن حنین بن اسحاق است که آن را از یونانی به پارسی برگردانده است. ابن سینا، امام فخر رازی، خواجه نصیر الدین توسی، اسماعیل ریزی و عبدالرحمن جامی از جمله کسانی هستند که به این داستان توجه کرده‌اند. در این مقاله گزارش و تحلیل جامی با گزارش‌های دیگر مورد مقایسه واقع شده است. گزارش جامی بر خلاف بقیه به صورت منظومه و در قالب مثنوی ارائه شده است. این گزارش از نظر فرم تحت تأثیر مثنوی معنوی مولوی است و از نظر گزارش حکایت و تحلیل آن با تفاوت‌های جزئی تحت تأثیر باز گرداندن پارسی گزارش حنین بن اسحاق و از نظر تحلیل حکایت تحت تأثیر دومین تحلیل خواجه نصیر الدین و تحلیل اسماعیل ریزی می‌باشد. و دریافت این موضوع در دست یابی به ادراک درست تری از سلمان و ابدال جامی موثر خواهد بود.

منابع و ماخذ

- ابن سینا، ابو علی (۱۳۶۸). اشارات و تنبیهات، ترجمه و شرح دکتر حسن ملکشاهی، تهران: سروش.
- پارسا، سید احمد (۱۳۸۲) بررسی، توصیف، تفسیر و تحلیل علمی و ادبی امثال و حکم پارسی، شیراز: دانشگاه شیراز.
- پور نامداریان، تقی (۱۳۶۸). رمز و داستانهای رمزی در ادب فارسی. تهران شرکت انتشارات علمی و فرهنگی. چاپ سوم.
- حسینی، سید محمد (۱۳۸۳) «سلمان و اِیسال» زبان و ادب (نشریه دانشکده ی ادبیات فارسی و زبانهای خارجی دانشگاه علامه طباطبائی) شماره نوزدهم، سال هفتم.
- حکمت، علی اصغر (۱۳۶۳). جامی. تهران: توس.
- دهخدا، علی اکبر (۱۳۷۷). لغتنامه. تهران، دانشگاه تهران.
- روشن، محمد (۱۳۷۳). سلمان و اِیسال. تهران: اساطیر.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۶). با کاروان حله، تهران: جاویدان، چاپ چهارم.
- ستاری، جلال (۱۳۷۲). مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. تهران: نشر مرکز.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۶). تاریخ ادبیات در ایران. جلد چهارم، تهران: فردوس، چاپ چهارم.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۷) شیخ عبدالرحمن جامی، تهران: طرح نو.
- ملکشاهی، حسن [شارح و مترجم] (۱۳۶۸) اشارات و تنبیهات، تألیف ابن سینا، تهران: سروش.
- مولوی، جلال الدین (۱۳۸۱)، مثنوی معنوی، تصحیح و ترجمه رینولد ینکسون. تهران: سعادت.

رویکرد نظامی گنجوی و سلیمی جرونی به قصه خسرو و شیرین

دکتر نجف جوکار*

چکیده

در این جستار کوشش شده، پس از معرفی سلیمی جرونی، زندگی، شعر و ممدوحان او بررسی شود و در ادامه به برخی از نوآوری های سلیمی مانند دگر گونی در ساختار بیرونی و تفاوت ها در ساختار درونی اشاره شده است و سپس رویکرد نظامی گنجوی و سلیمی جرونی به قصه های خسرو و شیرین مورد بررسی قرار گرفته است.

واژه های کلیدی: سلیمی جرونی، نظامی، خسرو و شیرین، ساختار درونی.

مقدمه

به نام آن که جان آرام از او یافت
دل معشوق و عاشق کام ازو یافت
به جوی تن روان را کرد جاری
زبان را در فصاحت داد یاری

(سلیمی، ۱۳۸۲، ص ۱)

خسرو و شیرین یکی از منظومه های دلکش عاشقانه است که پیر سخنور گنجه در سده ششم هجری سروده است. معانی باریک این مثنوی با واژگانی خوش تراش و دلپسند، عشق و احساس و تخیل دور پرداز و نگاه حکیمانه و ژرف اندیش را در هم تنیده است نظامی با سرودن این مثنوی چنان شوری در دلها انگیزته که تا قرنهای صاحبان ذوق را به تقلید و دنباله روی واداشته است.

سلیمی جرونی یکی از پیروان پیر گنجه است که در قرن نهم بر کران خلیج نیلگون فارس در دری سفته و قصه عشق شیرین گفته است.

اکنون که با دستگیری کریم خطابخش پوزش پذیر توفیق رفیق گشت و این کمترین توانست تنها اثر موجود این پیر شیدا را پس از چندین سده گمنامی بیابد و بر اساس همان یک نسخه تصحیح کند و پیشکش ارباب نظر نماید جا دارد که نگاهی دوباره و به درونمایه های این قصه بیفکند و رد پای نوآوری های سلیمی را در این قصه دل انگیز بازجوید.

نگاهی به زندگی و شعر و اندیشه سلیمی

تنها منبع موجود برای یافتن گوشه هایی از شرح حال شاعر، همین مثنوی شیرین و فرهاد است. از آنجا که در مقدمه نگارنده بر این مثنوی درباره شعر و زندگی سلیمی به تفصیل سخن رفته است. در این جا

*دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز.

گذرا بسنده خواهد شد.

نخستین بار دانشور فرزانه، آقای ایرج افشار، در نشریه کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران (دانش‌پژوه، افشار، ۱۳۴۰) و سپس در کتابی به نام «مجموعه کمینه» از یگانه نسخه شیرین و فرهاد و سراینده آن سلیمی جرونی یاد می‌کند و تصریح می‌کند که: «یکی از منظومه‌هایی که نام و نشان آن در کتب و مراجع دیده نمی‌شود، مثنوی شیرین و فرهاد از شاعری متخلص به سلیمی است که از مردم قرن نهم هجری و مداح سلغرشاه، از سلاطین و ملوک هرمز بوده و در جرون (گمبرون، بندرعباس کنونی) می‌زیسته است.»

در این منظومه، چندین بار به تخلص شاعر اشاره شده است. از جمله:

سلیمی هر دری کز وصف او سفت ز دریای دو عالم قطره‌ای گفت

(سلیمی، ۱۳۸۲، ص ۱۹)

اگر همچون سلیمی پاک دینی نیازاری به آزاری که بینی

(همان، ص ۱۵۲)

سلیمی در پناه عاشقی رو کزو مشهور شد فرهاد و خسرو

سلیمی شیرین و فرهاد را کمی بعد از ۸۸۰ هجری در شصت سالگی آغاز کرده است. در این باره می‌گوید:

الهی بنده را در کار خسود کن حضوری بخش و توقیقم مدد کن

که بعد از هشتصد و من بعد هشتاد بگویم قصه شیرین و فرهاد

با در نظر گرفتن تاریخ سرودن شیرین و فرهاد به سال ۸۸۰ و شصت سالگی شاعر در آن هنگام، می‌توان ولادت وی را در ربع اول قرن نهم دانست. سالهای جوانی شاعر به غزل‌گویی گذشته است:

در آن روزی که بد روز جوانی جوانی چون بود زان‌سان که دانی

دلیم می‌بود با دلبر همیشه هوای شاعری در سر همیشه

به نقش دلبران هر جا عمل گو شده چشم غزالان را غزل گو

(همان، ص ۱۱)

تعبیر «عمل گو» که علاوه بر این مورد در جای دیگر نیز بدان اشاره شده است؛ (همان، ص ۲۴) احتمالاً حاکی از آن است که سلیمی از موسیقی و غزل‌خوانی و مجلس‌آرایی بی‌بهره نبوده است؛ اما غزل‌خوانی و بزم‌آرایی وی پایدار نمی‌ماند و به زودی جذبه‌های عشق الهی دامن جاننش را می‌گیرد و از قول و غزل و هوسهای زودگذر به کوی عشق حقیقی کشانده می‌شود. در این هنگام به دنبال یافتن مرشدی راهبر به جستجو برمی‌خیزد:

به جستجو نهاده هر کجارو همی جستجو بزرگی را ز هر سو

شدم پرسان و جویان بی سر و پا سوی مولا همام‌الدین و دنیا

بزرگش یافتم چون سقف مینو بزرگان گشته یک یک کوچک او

به عالم سالک اطوار او بود خلیفه قاسم انوار او بود

(همان، ص ۱۲)

استاد افشار حدس زده‌اند که همام‌الدین ممکن است همان «همام‌الدین محمود کرمانی» متوفی به سال ۸۴۷ باشد. اگر این قول را بپذیریم و فرض کنیم که این دیدار در آخرین روزهای زندگی همام‌الدین نیز رخ داده باشد، با توجه به سرودن شیرین و فرهاد در شصت سالگی و آن هم در حدود سال ۸۸۰، بنابراین سلیمی هنگام دیدار خود با همام‌الدین حدوداً ۲۷ ساله بوده است.

در نخستین دیدار، همام‌الدین به قوت طبع و لطافت ذوق سلیمی پی می‌برد و او را از غزل‌گویی به مثنوی‌سرایی فرا می‌خواند و به اشاره وی، سلیمی نیز چند بیتي بر وزن مخزن‌الاسرار می‌سراید:

چو اندر صورت حالم نظر کرد	مرا از عالم معنی خبر کرد
بگفت از شعر خود چیزی فرو خوان	که خواهی شد، سخنگوی و سخن‌دان
فرو خواندم بر آن پیر دانا	غزلهایی که بتوان خواند هرجا
بگفتا در غزل جلدی و محکم	برو برخی ادا کن مثنوی هم
بگفتم یک دو بیت از وزن مخزن	کزو روح نظامی گشت روشن

(همان، ص ۱۲)

اما مشعل مثنوی‌سرایی به زودی رو به خاموشی می‌نهد و نزدیک به سی سال بی‌فروغ می‌ماند. بگفتم چند بیتي زان و ایام فرو کشت آتشم بگذاشتش خام به شمع من زد از باد هوا پف فکندش سیه‌سال اندر توقف ز بعد سی به خاطر آمدم باز که بگشایم در گنجینه راز

(همان، ص ۱۲)

سلیمی بعد از درنگ سی‌ساله، دوباره مثنوی‌سرایی را از سر می‌گیرد و اولین مثنوی خود یعنی «منبع‌الاطوار» را به تقلید مخزن‌الاسرار می‌سراید. در این فاصله که مهمترین روزهای عمر شاعر به شمار می‌رود هیچ نشانی از سیر اندیشه و حالات زندگی وی در دست نیست. اما از اشاراتی که در منظومه شیرین و فرهاد آمده است، معلوم می‌شود که چند صباحی از پیرانه‌سری شاعر به ویژه هنگام سرودن مثنوی مزبور در شیراز سپری گشته است. توصیف مناظر دلکش شیراز از قبیل «باغ جنت»، «مصلّا»، «تنگ الله اکبر» و «زلال رکن‌آباد» نشانگر درنگ شاعر در شیراز است. به رغم دل بستگی شاعر به جلوه‌های جانفزای شیراز، از بی‌مهری والی شهر و تهیدستی خود و سردی خزان عمر، ناله سر می‌دهد. اما سلیمی کی به شیراز آمده است معلوم نیست:

من این شیراز کالحق همچو او شهر	عدیلش نیست نه در بر و نه بحر
به خوبی رشک فردوس برین است	سوادش نور چشم حور عین است
مصلایش ز جنت خوشتر آمد	که رکن‌آبادش آب کوثر آمد
بیند هر که او را دیده بازست	که سروش همچو طوبی سرفرازست
از آن باغش به جنت هست مشهور	که هم غلمان درو بینی و هم حور
گرش خوانی بهشت عدن دان راست	که هم رضوان و هم فردوس آنجاست
چنین جایی که آمد رشک گلشن	به هر کس باغ و زندان است بر من
چرا کز من به سر شد روزگاری	که از وی نامدم در دل قراری
روم زینجا که اینجا بودم بس	چرا کاینجا نداند قدر من کس
رسانیدم در اینجا عمر با شصت	که کس از مهر با من در نپیوست
روم جایی که بر چشمم نشانند	مرا و شعر من قدرش بدانند
اگر چه اندرین شهر زبون گیر	مرا نی شه نوازش کرد نه میر
ولی امید می‌دارم که ایام	برآرد زین سخن در عالم نام

(همان، ص ۱۶۸-۱۶۷)

در اینجا این سؤال پیش می‌آید که در روزهای حضور سلیمی در شیراز، چه کسی بر این دیار فرمان می‌رانده است. خوشبختانه در منابع تاریخی این عصر، نشانه‌هایی در این باره می‌توان یافت.

ابوبکر طهرانی در تاریخ «دیار بکر» که دربارهٔ حسن بیک آق قویونلو و اسلاف وی نوشته است، در مورد فتح شیراز گوید: «در اوایل خریف سنهٔ ۸۷۴ که حضرت صاحب قران [حسن بیک آق قویونلو] از فتح شیراز و استیصال ابویوسف میرزا [قراقویونلو] فارغ گشت و به قشلا میش قم توجه نمود امیربیک [از طرف حسن بیک] در شیراز حاکم جائزالفارمان گشت و در اندک زمانی تمامی ضامم شیراز تا به حدود اهواز در سلک ضبط و حوزه تدبیر کشید. قریب یک سال و نیم در شیراز، سکن آن دیار را به مراعات احوال و اسباب اختلاف نگاه می‌داشت تا زمانی که شهزاده، سلطان خلیل [فرزند اوزون حسن] از خراسان معاودت فرمود. زمام سلطنت شیراز را به قبضه اختیار او گذاشت.» (طهرانی، ابوبکر، ۱۳۵۶، ص ۵۴۰)

بنابراین معلوم می‌شود که سلطان خلیل از حدود سال ۸۷۶ زمام امور فارس را به دست گرفت و تا سال ۸۸۲ یعنی سال وفات پدرش در شیراز ماند و پس از فوت پدر به تبریز رفت. (غفاری، قاضی احمد بی‌تا، ص ۲۵۳)^۱ این تاریخ همزمان با اقامت سلیمی در شیراز است. ناگفته نماند که پس از سلطان خلیل نیز فرزندش میرزا الوند حاکم فارس گشت.

سلغرشاه ممدوح سلیمی

سلیمی مثنوی شیرین و فرهاد را به یکی از ملوک هرمز (جرون) به نام سلغرشاه تقدیم نموده است و در ستایش دادگری و مردمنوازی وی گوید:

به نظم دلکش و الفاظ رنگین	بگفتم قصهٔ فرهاد و شیرین
چو شد کارم چو زر کردم نگاهش	بر آن سکه زدم از نام شاهش
جهان عدل، سلغرشاه دوران	که دوران فلک بادش به فرمان
شه با معدلت، سلطان با داد	که تا باشد فلک دوران او باد
سلیمان دوم در کسامرانی	به ملک عدل نوشروان ثانی
جرون امروز از عدلش چنانست	که در خوبی نمودار چنانست
	(همان، ص ۹)

سرآغاز حکومت سلغرشاه به درستی معلوم نیست اما به سال ۹۰۹ یا ۹۱۰ دو سه سال پیش از حملهٔ پرتغالیان به هرموز به قتل رسیده است. (اقبال، عباس، ۱۳۲۸، ص ۴۸)^۲

ملوک هرمز اغلب خراجگزار حکام فارس و کرمان و لار بوده‌اند و در بعضی دوره‌ها که فرمانروایی این مناطق رو به ضعف و سستی می‌نهاد ملوک هرمز نیز علم استقلال برمی‌افراشتند. در اینجا فرصت پرداختن به ملوک هرمز و تاریخ تحولات این خاندان نیست.^۳

معاصران سلیمی عبارتند از:

۱- شاه‌داعی شیرازی (وفات ۸۷۰)

۲- نورالدین عبدالرحمن جامی (وفات ۸۹۸)

۳- امیر علی شیر نوائی (وفات به سال ۹۰۶)

۴- مولانا مکتبی شیرازی (وفات به سال ۹۰۰ یا ۹۱۶).

۵- شمس‌الدین محمدبن یحیی بن علی لاهیجی صاحب کتاب معروف مفاتیح‌الاعجاز فی شرح گلشن راز. (وفات ۹۱۲)

شعر سلیمی

پیش از این گفتیم که سلیمی مثنوی منبع الاطوار را به اشارهٔ مولا همام الدین و به پیروی مخزن الاسرار نظامی آغاز نموده و پس از سی سال تأخیر آن را حدوداً در بین سالهای ۸۷۷ تا ۸۸۰ به پایان برده است. از این مثنوی، بجز نام آن که در منظومهٔ شیرین و فرهاد یاد شده هیچ نشانی در دست نیست. از جمله:

بکردم نظم‌ش و کردم تمامش	نهادم منبع الاطوار نامش
چو شد پرداخته آن نظم چون در	شد از آوازه‌اش گوش جهان پر

(همان، ص ۱۲)

و در جای دیگر گوید:

مرا گویند یاران سخن‌دان	که ای در شعر گو برده ز اقران
چو گفتی منبع و شیرین و فرهاد	ز مجنون و ز لیلی یاد کن یاد
نباید این حدیث کم گرفتن	که خواهد خمسه‌ات عالم گرفتن

(همان، ص ۱۶۸-۱۶۷)

از این ابیات چنین بر می‌آید که وی در صدد خمسه‌سرایی بوده است. و حتی از این بالاتر، مدعی است که اگر حمایت و نوازش شاهان بود می‌توانست «نه خمسه بلکه شهنامه» بگوید. (همان، ص ۱۶۸)

دومین مثنوی شاعر، همین شیرین و فرهاد است که به تقلید از خسرو و شیرین نظامی و بر همان وزن و بحر سروده است:

دگر هاتف به گوشم گفت بر خیز	تو شاهی ساز شمشیر زبان تیز
ز شیرین و ز خسرو یسار کن یاد	جوابش نام کن شیرین و فرهاد
ببر سعی و از این نظم نامی	جهان را رونقی ده چون نظامی
یکی گفتی دگر را کن مجلد	که خواهی پنجه‌ای با خمسه‌اش زد

(همان، ص ۱۳)

سلیمی و نوآوری‌های وی

چنانکه گفته شد مثنوی شیرین و فرهاد به پیروی از خسرو و شیرین نظامی سروده شده است. اما این بدان معنی نیست که هر دو گوینده یک راه را رفته باشند. گذشت زمان، فضای فکری شاعر، موقعیت جغرافیایی متفاوت و عوامل دیگر سبب شده است که سخن سلیمی نیز بتواند خودی بنماید و مخاطب را به تأمل وادارد.

البته نمی‌توان انکار کرد که شباهتهای سخن نظامی و سلیمی پر شمارتر از تفاوتهاست. اما برای پرهیز از اطالةٔ کلام جا دارد که در این نوشته از شباهتها چشم ببندیم به سراغ تفاوت‌های دو متن برویم:

سبک سخن نظامی از شیوهٔ فاخر قرن ششم بهره دارد و با اینکه مضمون سخن غنایی و عاشقانه است اما حال و هوای قصاید شکوهمند این دوره بر آن سایه‌افکن است. در حالی که سخن سلیمی در انتهای دورهٔ فترت شعر بعد از عصر تیموری نشسته است و به همین دلیل مضمون پردازی‌های ادب درباری به دهلیز ادب خانقاهی رانده شده است.

دگرگونی در ساختار بیرونی

سلیمی ساختار کل داستان را بر بنیاد خسرو و شیرین نظامی پایه نهاده و برای پرهیز از پیروی تمام عیار، در برخی موارد عناصر جدیدی وارد قصه می‌کند و یا برخی از صحنه‌ها را فرو می‌گذارد. مثلاً در روایت نظامی، شاپور ندیم خاص خسرو است که در نقاشی چیره‌دست می باشد و «جهان گشته ز مغرب تا لهور» (نظامی، ۱۳۷۶، ۳۲)

اما در روایت سلیمی، شاپور جوانی است که از سرزمین چین آمده و سرد و گرم روزگار چشیده است.
بسی شیرینی و تلخی چشیده ز دارالملک چین اینجا رسیده

(سلیمی، ۱۳۸۲، ۱۸)

همچنین خسرو پس از رفتن به شکار و اقامت در خانه روستایی، و سستی که به خاطر حضور او در آن روستا بر مردم رفته بود؛ مورد عتاب هرمز واقع می‌شود و سرانجام پس از گوشمالی لازم و تنبیهات گوناگون^۴ با میانجیگری پیران کهن، از او در می‌گذرد و ماجرا پایان می پذیرد.

اما در روایت سلیمی وقتی که خبر بی‌رسمی‌های خسرو به هرمز می‌رسد، پادشاه تصمیم به کشتن خسرو می‌گیرد و هنگامی که این خبر به وی می‌رسد سراسیمه پا به فرار می‌نهد.

صلاح آن دید کز راهی که دارد رود زان بوم و رو در غربت آرد
که در غربت ز کربت رنج و خواری به از ملک خود و ناستواری
به غربت هر که بی آرام باشد به از جایش که دشمن کام باشد

(سلیمی، ۱۳۸۲، ۱۶)

و به نظر می‌رسد که سلیمی برای کوتاه کردن داستان برخی از صحنه‌ها را در هم آمیخته است.

تفاوتها در ساختار درونی

نظامی قصه خسرو و شیرین را در بستر تاریخی و فرهنگی ایران پیش از اسلام و جامعه زرتشتی پی ریخته است. با این همه در برخی از صحنه‌ها تلاش می‌کند که از ستیز فرهنگی و ناهمگونی با هنجارهای جامعه اسلامی بکاهد. عاشق و معشوق هردو به دربار ایران و ارمن وابسته‌اند. شکوه زندگی درباری و سرخوشی و فارغ‌بالی و برخورداری در همه فضاها و صحنه‌های داستان جلوه‌گر است. شاعر زاهدی که تا دیروز در نظم مخزن الاسرار از دیو دنیا و فریبهای رنگارنگ آن سخن گفته بود و همگان را از دغلکاری آن برحذر داشته بود، امروز به سرایش داستانی روی آورده است که مشق هوس است و عاشق ناکامی نیز که رقیبانه در این میدان پای نهاده است؛ پاک‌بازی خویش را به زخم تیشه و در دل صخره‌های ستر بی‌ستون نقش می‌زند و عشق عفیف را این گونه جاودانه می‌سازد و بهانه‌ای به دست پاک‌بازان عالم می‌دهد که حدیث خسرو را از سر بنهند و او را در کنار شیرین بنشانند و قصه خسرو و شیرین به شیرین و فرهاد بدل گردد. به قول دکتر زرین‌کوب: «شاعر با اشتغال به قصه عشق پر شور و حال خسرو و شیرین می‌خواست در عین آنکه زهد و پارسایی شخصی خود را همچنان بی‌تزلزل نگه می‌دارد باقی‌مانده عشق و شور اظهار نشده خود را نثار خاطره آن زندگی بیهوده بر باد رفته سازد. اشکی سوزان بر مزاری سرد. اما التزام زهد با اشتغال به هوس‌نامه چنان غریب به نظر می‌آمد که مایه حیرت و حتی ملامت دوستانش شد. این دوستان نه از انگیزه کنجکاوای شاعر برای سیر در آفاق یک ناکجاآباد تازه چیزی دریافته بودند نه از درگیری‌های روانی او برای اهداء یک محیط شادمانه و پر جنب و جوش به خاطر محبوبه از دست رفته‌ای که در مدت کوتاه زندگی با شاعر از احساس چنین حال و هوایی که آرزوی او بود محروم مانده بود بویی برده بودند از این رو مجرد اشتغال شاعر را به نظم یک هوسنامه، در حالی که توصیه و الزام هیچ حاکم و صاحب قدرتی هم

هنوز آن را از وی نخواستہ بود برای گویندۀ مخزن الاسرار مایۀ اتلاف عمر می دانستند.» (زرین کوب، ۱۳۷۴، ۷۹-۷۸)

با فاصله گرفتن نظامی از حال و هوای شریعت محور مخزن الاسرار و روی آوردن به مثنوی سراسر عشق و سرمستی و سرخوشی خسرو و شیرین که خود وی به تعبیر «هوس نامه»^۵ از آن یاد می کند؛ انتظار بازگشت به شریعت و دین ورزی کمی دشوار می نماید اما می بینیم که نظامی در فضا سازی صحنه های داستان برای پرهیز از بی رسمی و دین ستیزی و برای اینکه به اباحی گری متهم نشود تا آنجا که ممکن است صحنه های هیجان انگیز شهوی را در قالب رمز و اشاره ریخته و در پرده عفاف نشانده است و باز هم نگاه اخلاقی و واعظ گونه وی، تو بر توی داستان را به اندرز و تمثیل و حکمت های اخلاقی که از بنیانهای مذهبی مایه گرفته آکنده است.^۶

البته این بدان معنی نیست که نظامی از عالم زهد و دنیا ستیزی و یا عشق این سری خسرو و شیرین به عشقی مثالی و ملکوتی راه نیافته باشد. زیرا در آغاز قصۀ خسرو و شیرین خون عشق را در همه رگهای عالم هستی ساری و جاری می بیند و اصل وجود را با عشق برابر می نهد. هستی بی عشق در نظر وی عین عدم و نیستی است.

فلک جز عشق محرابی ندارد	جهان بی خاک عشق آبی ندارد
جهان عشق است و دیگر زرق سازی	همه بازی است الا عشق بازی
اگر بی عشق بودی جان عالم	که بودی زنده در دوران عالم
کسی کز عشق شد خالی فسرده ست	گرش صدجان بود بی عشق مرده ست

(نظامی، ۱۳۷۶، ص ۲۲)

نظامی کمترین هنر عشق را رهایی انسان از سودای خودخواهی می داند.

اگر خود عشق هیچ افسون نداند	نه از سودای خویش وارهاند
-----------------------------	--------------------------

(همان، ص ۲۳)

اما سلیمی از روزگار جوانی به عرفان گرایش داشته است و پس از جستجوی فراوان به حلقۀ پیروان مولا همام الدین خلیفۀ طریقتی قاسم انوار می پیوندد. منظومۀ شیرین و فرهاد رهاورد پیرانه سری اوست. بنابراین نهال عرفان که از آغاز جوانی در ضمیر سلیمی ریشه دوانده بود در پیرانه سری تناور گشت و تار و پود زندگی شاعر را در بر گرفت تا جایی که قصۀ شیرین و فرهاد را نیز با دستمایه های عرفانی درآمیخت. و در مقایسه با خسرو و شیرین نظامی، مهمترین وجه تمایز در همین جا نهفته است زیرا زهدورزی نظامی در منظومه سلیمی رنگ و بوی عرفانی به خود می گیرد. عوامل دیگری که در این گرایش اثر داشته است شاید مسافرت سلیمی به شیراز و دیدار با خلوت نشینان حلقه های صوفیه و عرفان فارس بوده است. به ویژه آنکه در همان روزها شمس الدین محمد لاهیجی شارح گلشن راز رحل اقامت در شیراز افکنده بود و بر رونق مجالس اهل دل در این دیار افزوده بود. (لاهیجی، شمس الدین محمد، ص ۶-۱) و بی راه نیست اگر بگوییم سلیمی محضر وی یا شاگردانش را درک کرده است.

در اینجا به چند نمونه از جلوه های عرفانی منظومه شیرین و فرهاد اشاره می شود:

۱- دو گزارش از خبر مرگ هرمز

هنگامی که خبر مرگ هرمز به خسرو پرویز می رسد، سخن سرای گنجه برای فضا سازی این ماجرا از بی وفایی دنیا و بی مهری دهر سخن می گوید و هشدار می دهد که این جهان با هیچ کس وفاداری نمی کند «عمل با عزل دارد مهر باکین» بنابراین نباید بدان دل بست.

جهان هندوست تا رختت نگیرد
بگیرش سست تا سختت نگیرد
(نظامی، ۱۳۷۶، ص ۷۱)
... جهان تا نشکند پشت دوتایی
به کس ندهد یکی جو مومیایی
(همان، ص ۷۱)

و خطاب به جهان می گوید:
تو آن گندم نمای جوی فروشی
که در گندم جو پوسیده پوشی
(همان، ص ۷۱)

و سرانجام توصیه می کند که:
همان بهتر که شب تاشب در این چاه
نظامی چون مسیحا شو طرفدار
به قرصی جو گشایم روزه چون ماه
جهان بگذار بر مشتی علف خوار
(همان، ص ۷۲)

سلیمی ضمن شرح همین ماجرا که تا حدود زیادی حال و هوای سخن نظامی را دارد سرانجام پس از ترک این دنیا راه به سوی افلاک می گشاید و می گوید:

دل عارف ز شادی جمله غم دید
چو هستت عمرو دولت همنشین است
سلیمی چون مسیحا رخت ازین دیر
چو او منشین دمی از سیر افلاک
وجود عارضی عین عدم دید
غنیمت دان که مرگ اندر کمین است
برون آر و سوی افلاک کن سیر
چه می گردی به گرد عرصه خاک
(سلیمی، ۱۳۸۲، ص ۴۶)

۲- کوه بیستون و کوه هستی

یکی از بهانه های شیرین و لطیفی که به دست سلیمی افتاده و زمینه پردازش عرفانی این قصه شده است کوه کندن فرهاد است. شرط و شروطی که با فرهاد کرده اند اینکه برای وصال شیرین راهی در کوه بگشاید. سلیمی کندن کوه را با کوه هستی گره می زند و بر این باور است که تا کوه هستی فرهاد که همان حجاب خودی است از پیش راه برداشته نشود از وصال خبری نیست و این مهم نیز جز با ریاضت و ستیز با نفس سرکش میسر نیست. بنابراین کوه کندن نمادی از جدال سخت و نفس گیر با نفس و امیال آن است و در این جا از زبان فرهاد می گوید:

بود تا کوه هستی پیش راهم
ببین یک ره به سویم کن نگاهی
نخواهد بود ره در پیشگاهم
که از کوه تنم مانده ست گاهی
که این که در ره من هست کوهی
وزین کاهم نباشد جز ستوهی
(همان، ص ۹۰)

و یا:

گرفتم کوه افکندم به پستی
نخواهد داد وصلت ره به خویشم
چه خواهم کرد با این کوه هستی
مرا تا کوه هستی هست پیشم
(همان، ص ۹۱)

ناگفته نماند که تعبیر «کوه هستی» از کاربردهای عرفانی دیر آشناست و پیش از این عطار نیشابوری نیز در منطق الطیر به صورت «کوه خود» به کار برده است.

کوه خود در هم گداز از فاقه ای
تا برون آید ز کوهت ناقه ای
(عطار، ۱۳۸۳، ص ۲۶)

نظامی پس از حدیث وصل و کامجویی خسرو، گویی روا نمی‌دارد که ماجرا به همین جا ختم شود و از زبان شیرین اندرزهایی که ضروری زندگی خسرو است سر می‌دهد و او را به دادگری و دانش و فرزاندگی فرا می‌خواند در پی این گفتگو، بزرگامید به مجلس فراخوانده می‌شود و با او دربارهٔ مسائل گوناگون جهان هستی پرسشها و پاسخهایی رد و بدل می‌شود. لحن پرسشها بیشتر فلسفی و کلامی است و در بیشتر موارد که سخن از رازهای بزرگ و نامکشوف عالم هستی است، بزرگامید نیز پاسخی در خور نمی‌دهد. و پرسش را همچنان سر به مهر و رازآلود وامی‌نهد.

سلیمی نیز در مثنوی خود چنین مجلسی را می‌آراید، با این تفاوت که پرسش و پاسخها بیشتر رنگ و بویی عرفانی دارد در اینجا به چند نمونه اشاره می‌شود.

الف- در منظومه نظامی خسرو از بزرگامید می‌پرسد اولین جنبش چیست او پاسخ می‌دهد که ما از آغاز از پرده بیرون رانده شده‌ایم و از هیچ چیز خبر نداریم و «نخستین را نداند جز نخستین» و هنگامی که از چپستی فلک می‌پرسد، باز هم بزرگامید از او می‌خواهد که از نکته‌های دور و دراز نپرسد زیرا:

حسابی را کزین گنبد برون است جز ایزد کس نمی‌داند که چونست»
(همان، ص ۲۴۰)

و در این باره که اجرام کواکب بر پشت چه چیزی سوارند می‌گوید:

دگر ره گفت کاجرام کواکب بگو تا بر چه مرکوبند راکب
شنیدستم که هر کوکب جهانی است جداگانه زمین و آسمانی است
جوابش داد کاین ما هم شنیدیم درستی را به این قایم ندیدیم

اما چنان که گفته شد، سلیمی برخی از این پرسشها را با نگاهی عرفانی توجیه می‌کند. مثلاً دربارهٔ فلسفه هستی گوید:

غرض از بود و از نابود چبود وزین آمد شدن مقصود چبود
جوابش داد کای شاه جوان بخت که باد تا ابد هم تاج و هم تخت
غرض از بودن ما نیست جز آن که از ما ظاهر آمد گنج پنهان
اگر آینه نبود چشم محبوب کجا بیند رخ خود را چنین خوب
تعیین گر یکی ور صدهزار است همه آیینۀ رخسار یار است
چو خود را هم به خود آن یار شناخت ز خود از بهر خود آینه هاساخت
(سلیمی، ۱۳۸۲، ص ۱۴۱-۱۴۰)

شاعر در این ابیات به حدیث معروف «کنت کنزاً مخفياً...» اشاره دارد. (فروزانفر، ۱۳۶۱، ص ۲۹) کاربرد واژه‌هایی مانند «وجود عارضی»، «خاص الخاص»، «فنا و بقا»، «کنج درویشی»، «گنج وحدت»، «بحر معرفت» و «عشق مجازی» که در این مثنوی بارها به کار رفته است نشان دیگری از گرایش‌های صوفیانه سلیمی است. گویا سراینده شیرین و فرهاد با مشرب عرفانی ابن عربی ناآشنا نیست.

اقامت وی در شیراز و به ویژه در فضایی که شمس‌الدین لاهیجی حضوری پرشور داشته است می‌تواند مؤید این معنا باشد. کاربرد تعبیراتی مانند تعیین نشانگر این معناست:

تعیین گر یکی ور صدهزار است همه آیینۀ رخسار یارست

(همان، ص ۱۴۱)

همچنین تعبیر «انسان کبیر» نیز از همین دست است.

زمین و آسمان یک شخص پیر است	که آن را نام انسان کبیر است
زمین و آسمان از هم جدا نیست	جداشان مشمرازم کین روانیست
بود این دورها نشو و نمایش	تعینهاست یکسر بچه هایش
زمین آمد دل این شخص عالم	بود این شخص را هم نام آدم
اگر خواهی که یابی این معما	بین در نطفه تا گردد هویدا
شود از نطفه اول نقطه دل	وزو گردد جوارح جمله حاصل
دل عالم چو آمد گوهر خاک	وزو گردید ظاهر دور افلاک
شد از این خاک ظاهر چرخ و انجم	وزو پیدا شد این انواع مردم
پس این عالم درختی بیش مشمر	که تخمش شد زمین و آدمی بر
(همان، ص ۱۴۲)	

جامی در «نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص» درباره پیوند انسان کامل و انسان کبیر چنین آورده است: «و لهذا ای لکون العالم بمنزلة الجسد و کون الانسان الكامل بمثابة روحه يقال فی حق العالم، «انه الانسان الکبیر» فانه کما ان الانسان عبارة عن جسد و روح یدبره کذلک العالم عبارة عنهما مع انه اکبر منه صورة و لکن هذا القول انما یصح و یدقق بوجود الانسان الکامل فیه ای فی العالم، فانه لو لم یکن موجوداً فیه کان کجسد ملقی، لاروح فیه. و لاشک ان اطلاق «الانسان» علی الجسد الذی لاروح فیه لایصح الا مجازاً و کما يقال للعالم، «الانسان الکبیر» کذلک يقال للانسان، «العالم الصغیر» و کل من هذین القولین انما یصح بحسب الصورة و اما بحسب المرتبة، فالعالم هو الانسان الصغیر و الانسان هو العالم الکبیر» جمیع آنچه در عالم است مفصلاً مندرج است در نشأت انسان مجملاً پس انسان عالم صغیر مجمل است از روی صورت و عالم انسان کبیر مفصل. اما از روی مرتبه انسان عالم کبیر است و عالم انسان صغیر زیرا که خلیفه را استعلاست بر مستخلف علیه.» (جامی، ۱۳۷۰، ص ۹۱)

پی نوشت ها

۱. همچنین ر.ک. روملو، حسن، احسن التواریخ به تصحیح عبدالحسین نوایی، ۱۳۴۹، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ص ۵۶۶.
۲. اقبال، عباس، مطالعاتی در باب بحرین و جزایر و سواحل خلیج فارس، ۱۳۲۸، تهران: چاپخانه مجلس، ص ۴۸، و نیز ر.ک. قائم مقامی، جهانگیر، استاد فارسی، عربی و ترکی در آرشو ملی پرتغال درباره هرموز و خلیج فارس، تهران، ۱۳۵۴، چاپخانه ارتش، ص ۲۰.
۳. برای اطلاع بیشتر ر.ک. مقدمه مثنوی شیرین و فرهاد سلیمی به تصحیح نگارنده.
۴. ملک فرمود تا خنجر کشیدند تکاور مرکبش را پسی بریدند غلامش را به صاحب غوره دادند گلابی را به خاک شوره دادند در آن خانه که بود آن روز رختش به صاحب خانه بخشیدند تختش پس آنکه ناخن چنگی شکستند ز روی چنگش ابریشم گستندند (خسرو و شیرین، ص ۳۰)
۵. ولیکن در جهان امروز کس نیست که او را بر هوس نامه هوس نیست (خسرو و شیرین، ص ۲۱)
۶. در انتهای کتاب خسرو و شیرین به تصحیح آقای برات زنجانی از ص ۱۰۸۷ تا ۱۱۲۳ فهرستی از این گونه ابیات دیده می شود. البته این فهرست کامل نیست.

منابع

- افشار، ایرج، (۱۳۵۴) مجموعه کمینه مقاله‌هایی درباره نسخه شناسی و کتاب‌شناسی، تهران: فرهنگ ایران زمین.
- اقبال، عباس، (۱۳۲۸) مطالعاتی در باب بحرین و جزایر و سواحل خلیج فارس، تهران: چاپخانه مجلس.
- جامی، عبدالرحمن بن احمد، (۱۳۷۰) نقدالنصوص فی شرح نقش الفصوص، با مقدمه و تصحیح ویلیام جیتیک، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- دانش‌پژوه، محمدتقی و ایرج افشار، (۱۳۴۰) نشریه کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران، درباره نسخه‌های خطی، ج ۲، دانشگاه تهران.
- روملو، حسن، احسن التواریخ، (۱۳۴۹) به تصحیح عبدالحسین نوایی، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- سلیمی جرونی، (۱۳۸۲) شیرین و فرهاد، به تصحیح نجف جوکار، تهران: نشر میراث مکتوب.
- عطار نیشابوری، فریدالدین، (۱۳۸۳) منطق الطیر، به تصحیح شفیع کدکنی، تهران: انتشارات علمی.
- غفاری، قاضی احمد، (بی تا) تاریخ جهان‌آرا، تهران: کتابفروشی حافظ.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان، (۱۳۶۱) احادیث مثنوی، تهران: امیرکبیر.
- قائم مقامی جهانگیر، (۱۳۵۴) اسناد فارسی، عربی و ترکی در آرشیو ملی پرتغال درباره هرموز و خلیج فارس، تهران: چاپخانه ارتش.
- قزوینی، محمد، (۱۳۶۳) یادداشتها، به کوشش ایرج افشار، تهران: انتشارات علمی.
- نظامی گنجوی، (۱۳۷۶) خسرو و شیرین، به تصحیح برات زنجانی، انتشارات دانشگاه تهران.

نفوذ هنری مکتب جمال در اندیشه جامی

الهام حدادی*

چکیده

اساس خلقت جهان بر پایه زیبایی بنا شده است و تنها زیبایی نگاه هنری انسان را در طول قرون متمادی به خود مشغول کرده است. عرفان نیز در مکتب جمال، زاده زیبایی می باشد و عارف در این مکتب عشق را به نحو زیبایی بیان کرده است. در تاریخ عرفان تعداد بیشماری از شاعران عارف از جمله مولانا، حافظ و خواجوی کرمانی در آثار خود به بیان زیبایی عشق در مکتب جمال پرداخته اند. در قرن نهم جامی نیز به پیروی از این آثار و وارد شدن در حیطه مکتب جمال به عنوان یکی از بزرگان این مکتب شناخته می گردد. این جستار سعی بر آن دارد که ضمن بحث در مورد مکتب جمال، به بررسی آثار عبدالرحمان جامی در این مکتب پرداخته شود.

واژه های کلیدی: زیبایی، مکتب جمال در عرفان، جامی، مکتب جمال.

مقدمه

زیبایی را نمی توان در چهارچوب تعاریف قرار داد به همین علت آناتول فرانس می گوید: «ما هرگز نخواهیم دانست که چرا یک شیء زیباست». (france, Anatol 6P:176)^۱

در فرهنگ بشری ابتدا در یونان باستان به تعریف زیبایی پرداخته شده است، البته نظر آنها را بیشتر زیبایی هنری جلب کرده است. بزرگترین نظریه پرداز در شناخت این زمینه افلاطون است که تقسیم زیبایی به محسوس و معقول از او آغاز می شود و از این نظر مکتب جمال نخستین گامهای خود را مدیون اوست. (افراسیاب پور، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۲۰)^۲

زیبایی به دو گونه بیان گردیده است: دسته ای زیبایی را منحصر در اشعار زیبا و جملات خیال انگیز می دانند و دسته دیگر زیبایی را بر مبنای فلسفه و منطق تعریف می کنند.

گروه نخست چون هربرت رید (Rid Herbert) می گوید: «هر آنچه زیباست هنر است یا هنر کلاً زیباست و هر آنچه زیبا نیست هنر نیست و زشتی نفی هنر است. این یکی دانستن هنر و زیبایی اساس همه مشکلات ما را در درک هنر تشکیل می دهد.» (رید هربرت، معنی هنر، ص ۳)^۳ و یا شوپنهاور (Shoupenhaver Artour) می گوید: «تنها زیبایی است که در ما اثر می کند.» (شوپنهاور، آرتور، هنر و زیبایی شناسی، ص ۶۱)^۴ که این دسته زیبایی را تنها بیانگر احساسات و تجربه های شخصی گوینده می دانند.

دسته دیگر زیبایی را با دیدگاهی علمی و معرفت شناسانه تعریف کرده اند: مانند ایمانوئل کانت (Kant) (۱۷۲۴-۱۸۰۴ م) به عنوان یک پندارگرا (ایده نالیست) زیبایی را ذهنی می داند و برای زیبایی مستقل از تصور

*دانشجوی کارشناسی، دانشگاه اراک.

هیچ نقشی قائل نیست؛ در حالی که انگلس بعنوان یک ماده گرا (ماتریالیست) زیبایی را به عنوان جزء عینی و ذاتی در طبیعت و جزئی از عمل اجتماعی در انسان ارزیابی می کند.

در نتیجه این اختلاف در ریشه های تفکر فلسفی تعریف های متفاوتی از زیبایی بیان شده است. (افراسیاب پور، زیبایی پرستی در عرفان، ص ۲۳ و ۲۲)^۵

ما عارفان زیبایی را این گونه بیان می دارند که (انسان می تواند به مقامی برسد که همه چیز را زیبا ببیند. شخص عارف می تواند روح و ضمیر خود را چنان سامان دهد که از هیچ چیز زشتی نیابد. در واقع یکی از اکتشافات مهم عارفان همین بود که می توان جهان را یکسره زیبا دید هنگامی که این چشم زیبایی در دل انسان گشوده شود نسبت آدمی به جهان یکسره متفاوت خواهد شد.) (سروش - عبدالکریم، حکمت و معیشت دفتر دوم، ص ۱۴۳)^۶

عشق عرفانی آغازگر مکتب

جمال عارفان ایران عشق را سه قسم دانسته اند:

- ۱- عشق اکبر که اشتیاق به لقای الهی و میل به شناخت ذات و صفات اوست.
- ۲- عشق اوسط: محبت نسبت به همه اجزاء عالم از این جهت که مظهر صفات الهی است.
- ۳- عشق اصغر: تعشق به شخص انسان از این سبب که مجموعه ای از لطایف عالم و آینه ای از صفات حق و راهنمای قلوب است به معرفت باری در جهان بزرگ که همه ذراتش در وجد و سماع است؛ انسان هم به حکم آنکه یکی از اجزای عالم است مکلف است که دوست بدارد و چون اشرف مخلوقات است و ادراکش لطیف تر و وسیع تر است پس عده معشوقهای او و شمول عشق او باید افزون باشد و در نهاد همه افراد بشر است مگر آنان که هنوز در مقام انسانیت طفلند. (رشید یاسمی، غلامرضا، مقاله ها و رساله ها، ص ۲۳۱)^۷

بزرگان مکتب جمال چنین عاشقانی بوده اند و مکتب جمال می گوید هر انسانی چنانکه ندای فطرتش او را می خواند بایستی به همه زیباییها عشق بورزد و این زیبایی در محدوده یک دین و مذهب خاص نیست و این نکته مهمترین مطلب در کثرت گرایی (پلورالیسم) در عرفان است، یعنی به همه ادیان احترام گذاشته اند و این نکته مطلب مهمترین اصالت انسان (اومانیسم) و آزادی و عدالت را به بار می آورد.

«بلعجب مذهبی است مذهب عشق اندر او شاه و بنده یکسان است» (عین القضاء، تمهیدات، ص ۳۳۹)^۸
از این جاست که مکتب جمال عمیق ترین تفکرات انسانی را در بردارد و صدها سال قبل از غرب به پیشرفته ترین اصول انسانی دست پیدا کرده است. (افراسیاب پور، زیبایی پرستی در عرفان، ص ۱۴۵)^۹

در معرفی مکتب جمال مهمترین نکته عشق به زیبایی است که از ذوق و طبع ظریف عاشقان ایرانی سرچشمه گرفته است و با این اصل می توان بلندترین و استوارترین بنای فرهنگی را بوجود آورد. (همان مأخذ، ص ۱۴۶)

در مکتب جمال معتقد بوده اند که پرستش جمال صوری و عشق و دلباختگی به زیبایی مجازی راه وصول به جمال معنوی یعنی جمال مطلق است. این دسته از عرفا از قبیل: احمد غزالی، فخرالدین عراقی و اوحالدین کرمانی و امثال آنها گفته اند که جمال ظاهر، آینه طلعت غیب و مظهر جمال الهی است و بنیاد و طریقت را براساس زیبایی دوستی متکی ساخته، و به تمام مظاهر زیبایی از جمله صورت زیبا عشق می ورزیده اند و معانی عرفانی را با لغات و اصطلاحات و تعبیرات عشق و عاشق و معشوق بیان می کرده اند. (غنی، قاسم، بحث در احوال و افکار حافظ، ص ۴۰۲)

در ایران سلسله پیرجمالیه منسوب به پیرجمال الدین احمد اردستانی معروف به پیر جمال (متوفی ۸۷۹ هجری قمری) از مردم اردستان اصفهان می رسد. اسناد خرقة اش از طریق پیرعلی اردستانی به نجم الدین بزغش و شیخ شهاب الدین سهروردی می پیوندد.

پیرجمال را می توان یکی از سرایندگان شعر تعلیمی صوفیانه دانست که آنچه از مجموع آثار وی بدست می آید، (تنبیه العارفین، محبوب الصدیقین) تعالیم صوفیانه او مبتنی بر طریقه صحو محتاطانه است و راه نجات و تعالی سالک را در پیروی از عشق و جذبہ های روحانی می داند.

درکشف الارواح می گوید:

بجز آیات عشق اندر جهان	دل آگه ولی اندر میان نیست
بچشم عاشق و در جان معشوق	یکی نوری است روشن درد و صندوق
و در راه عشق و وصل معشوق از ملامت نمی هراسد و در راه وفا، بلا می پذیرد	
عاشق و طالب ملامت باش	بری از راحت و سلامت باش
عاشقان جز پی بلا نروند	بر سردار بی رضا نروند

(محبوب الصدیقین)

(کیانی نژاد، زین الدین، سیر عرفان در اسلام. ص ۲۴۶، ۲۴۷)^{۱۱}

مکتب جمال و جامی در قرن نهم

در مکتب جمال زیبایی و عشق رمز هستی و راز خلقت است و همواره از این جمال و عشق به عنوان هدف خلقت نام برده اند. عشق انگیزه خلقت است چنانکه در حدیث قدسی آمده است «کنت کنزاً مخفياً، فأحببت ان اعرف فخلقت الخلق لأعرف»

همچنانکه بزرگ مکتب جمال عبدالرحمان جامی می فرماید:

ای بر قد تو قبای حسن آمده چست	برقامت ما لباس عشق از تو درست
زان سان که جمال همه، عکس رخ توست	عشق همه از تو خاست در روز نخست

(لوامع ص ۱۶۰)^{۱۲}

آن جمال و قدرت و فضل و هنر	ز آفتاب حسن کرد این سو سفر
هر زمان نوصورتی و نوجمال	تا ز نو دیدن فرو میرد ملال

(مثنوی، ۳۸۱۷، ۵۲۰)^{۱۳}

و در لمعات این پیرو کامل مکتب جمال می گوید: «اگر عشق نبودی ظاهر نشدی آنچه ظاهر شده است زیرا که حقایق اشیاء صور تجلیات اوست و ظهور ایشان به تجلی وجود او بعد از حصول شرایط که آنها نیز از صور تجلیات اوست و آنچه ظاهر شده است از عشق ظاهر شده است» (جامی، عبدالرحمن، اشعه اللمعات، ص ۱۲۲)^{۱۴} در عرفان اسلامی گاهی محبت و عشق و شهوت به معنایی مترادف بکار رفته اند. چنین است که شهوت به معنای منفی و ناپاک آن مورد نظر نیست بلکه اغلب مقصود عرفا از شهوت یکی از مراحل وصول به عشق می باشد. (افراسیاب پور، زیبایی در عرفان، ص ۲۲۳)^{۱۵}

و به این دلیل عبدالرحمان جامی نیز شهوت را پایین ترین مراتب محبت دانسته است: «ادنی مراتب محبت آثاری، محبت نفس و شهوتست و این نسبت با محبوبی است که هنوز از رق نفس و قید طبع خلاص نیافته است و پرتو کشف و مشاهده بر ساحت ذوق و ادراک او نتافته، جز مراد نفس مقصودی نبیند. (جامی. سه

رساله در تصوف ، لوایح و لوامع . ص ۱۲۲) ^{۱۶} در این تحلیل نهایت عشق را محبت دانسته که از مصادیق اصلی عشق ورزی در مکتب جمال است .

از مصادیق عشق ورزی به جمال آنچه ارتباط نزدیکتری با مکتب جمال دارد این دو مورد است :

۱- تمثل محبوب : کوشش دیرین انسان برای وصول به حق از طریق جمال و خوشبختی حقیقی در مشاهده خداوند و قرب الهی و دیدارهای معنوی است . در مکتب جمال که تکامل یافته ترین نظریه درباره دیدار حق و تمثل محبوب در عرفان اسلامی ارائه داده ، بر چند نکته مهم تکیه شده که مشکلات دیدگاه های دیگر را ندارد . (افراسیاب پور ، زیبایی در عرفان ، ص ۲۲۳) ^{۱۷} عبدالرحمن جامی نظر خود را این گونه نوشته است : «قال بعضی الکبراء : نزد اهل تحقیق و توحید این است که کامل آن کسی بود که جمال مطلق حق - سبحانه - در مظاهر کونی حسی مشاهده کند به بصر ، همچنانکه مشاهده می کند در مظاهر روحانی به بصیرت شاهدون بالبصیره الجمال المطلق المعنوی بما یعانینون بالبصر الحسن المقید الصورتی . و جمال با کمال حق - سبحانه - دو اعتبار دارد : یکی اطلاق که آن حقیقت جمال ذاتی است من حیث هی هی . و عارف این جمال مطلق را در فنای فی الله - سبحانه - مشاهده تواند که دو یکی دیگر مقید و آن از حکم تنزل حاصل آید در مظاهر حسیه یا روحانیه . پس عارف اگر حسن ببیند چنین ببیند و جمال را جمال حق داند ، متنزل شده به مراتب کونیه . » (جامی ، عبدالرحمن ، نفحات الانس ، ص ۵۸۸) ^{۱۸}

۲- عشق عذری یا خاکساری: عشق عذری یعنی عشق وصال گریز و اسطوره حب عذری یا عشق عذری کمال مطلوب عالیّه عشق غیر روحانی یعنی عشق صفا یافته انسانی که بعضی به صورت روحانی متعالی حدیث معروف عشق : (من عشق و عف و کتم فمات مات شهیداً) اشاره دارد که : هر که در جاذبه عشق آویزد و با لطافت عشق آمیزد و آن طریقه عفت و کتمان پیش گیرد چون بمیرد شهید می میرد . (ستاری ، جلال ، حالات عشق مجنون ، ص ۱۰۷) ^{۱۹}

یکی از پیوندهای عشق عذری با مکتب جمال در این تغییر است که پرستش جمال و عشق و صورت آدمی را به کمال معنی می رساند . (افراسیاب پور ، ص ۲۳۹) ^{۲۰} این تفسیر را عبدالرحمن جامی چنین می گوید:

در حقیقت خود به خود می باخت عشق	وامق و مجنون بجز نامی نبود
ای حسن تو کرده جلوه ها در پرده	صد عاشق و معشوق پدید آورده
بر بوی تو لیلی دل مجنون برده	وزشوق تو وامق غم عذرا خورده

(لوامع ، ص ۱۱۰) ^{۲۱}

فلسفه خوش بینی و خوشنودی از هستی

عرفان اسلامی دارای دو جنبه جداگانه بوده . عرفان منفی و عرفان مثبت . و عرفان مثبت ، بزرگترین نماینده مکتب جمال می باشد که در حقیقت ، عرفان ایرانی است و مهمترین رکن آن شادی و شادمانی و احترام به نشاط آنهاست ، چنانکه در مکتب جمال خنده و شادی به خداوند نزدیک است و گریه و ماتم دور . (افراسیاب پور ، ص ۲۳۹) ^{۲۲}

جامی می فرماید:

باغ خندان زگل خندان است	خنده آیین خردمندان است
خنده هرچند که از جد دور است	جد پیوسته نه از مقدور است

جامی به دفاع از همه عقاید مکتب جمال پرداخته و به ایرادهایی که بر بزرگان این مکتب وارد نموده اند، پاسخ های قانع کننده داده است. بیشترین ایرادی که به شخصیت های جمالی وارد کرده اند عنوان «صورت پرستی» بود. (افراسیاب پور، ص ۴۴۴)^{۲۴} جامی در پاسخ می گوید:

و آن دگر چه سوی صورت رو	آورد نیست قید صورت او
پیش او حسن صورت و معنی	چون دو آئینه اند و داده جلی
دیده برهر کدام بگشاید	جز جمال خدای ننماید
هیچ چیز از متاع این دو سرای	ود پیش او حجاب خدای

(مثنوی هفت اورنگ ص ۳۰۶)^{۲۵}

همچنین نیز، مثنوی هفت اورنگ جامی دارای جنبه های بسیار جالبی در جمال پرستی است، از جمله اینکه بوسیله داستانها و حکایات عاشقانه به آموزش عرفان و حکمت جمالی پرداخته شده، مانند داستان سلامان و ابسال

شاه ترمذ کنیز کی زیبا	داشت چون دلکش چو نقش بر دیبا
دلبری در نیکویی ماه تمام	سال و از بیست کم ابسال نام
نازک اندامی که از سر تا به پای	جزو حشوش خوب بود و دلبرای

(همان، ص ۳۳۱)

در این ماجراها، به زن به عنوان یکی از زیباترین جلوه های جمال الهی در هستی، نگریسته می شود و جایگاه زن در عروج انسان خاطر نشان می گردد. البته مقصود از این زیبایی جویی، گسترش دیدگاه جمال یابی به سراسر موجودات هستی می باشد که در سلسله الذهب با اشاره به نظر بازی درباره آن می گوید:

هستی از این جمله آنکه اهل نظر	برندارد چشم دل زائر
در جمال اثر کنند نگاه	بمؤثر برند از آنجا راه

(همان، ص ۲۰۸)

نتیجه گیری

سیطره مکتب جمال بر عقاید بسیاری از عرفاء در آن قرون سایه افکنده بود و بزرگان و عارفان مکتب جمال بیشمارند. اما آنچه باعث شد که در مکتب جمال جامی نیز از بزرگان آن قرار گیرد این ویژگی جامی بود که بدون هیچ ترس و هراسی به بیان اعتقادات مکتب جمال پرستی پرداخته و اغلب بطور صریح از این عقاید دفاع کرده است.

متاب از عشق روگر خود مجازی است	که آن نهی حقیقی کارساز نیست
ولی باید که در صورت نمائی	وزین پل زود خود را بگذرانی

(مثنوی هفت اورنگ ص ۵۴۹)

و به همین علت جامی به عنوان یکی از بزرگان مکتب جمال مطرح است که در این مقاله مختصری در مورد آن بیان شد.

پی‌نوشت‌ها

1- France , Anatol , on lif and letters, four servies, Newyork 1914-p176.

۲- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۲۰.

۳- رید هربرت، معنی هنر، ص ۳.

۴- شوپنهاور، آرتور، هنر و زیبایی شناسی، ص ۶۱.

۵- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۲۳ و ۲۲.

۶- سروش عبدالکریم، حکمت و معیشت، ص ۱۴۳.

۷- رشید یاسمی، غلامرضا، مقاله ها و رسانه ها، ص ۲۳۱.

۸- عین القضا، تمهیدات، ص ۳۳۹.

۹- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۱۴۹.

۱۰- غنی، قاسم، بحث در آثار و افکار حافظ، ص ۴۰۲.

۱۱- کیانی نژاد، زین الدین، سیر عرفان در اسلام، ص ۲۴۶ و ۲۴۷.

۱۲- مولوی، جلال الدین، مثنوی، بیت ۳۸۱۷ و ۵۲۰.

۱۳- جامی، عبدالرحمان، اشعه اللمعات، ص ۱۲۲.

۱۴- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۲۲۳.

۱۵- جامی عبدالرحمان، سه رساله در تصوف، ص ۱۲۲.

۱۶- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۲۲۳.

۱۷- جامی عبدالرحمان، نفحات الانس، ص ۵۵۸.

۱۸- ستاری جلال، حالات عشق مجنون، ص ۱۰۷.

۱۹- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۲۳۹.

۲۰- جامی عبدالرحمان، سه رساله در تصوف، ص ۱۱۰.

۲۱- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۲۳۹.

۲۲- جامی عبدالرحمان، هفت اورنگ، ص ۵۴۹.

۲۳- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۴۴۴.

۲۴- جامی عبدالرحمان، هفت اورنگ، ص ۳۰۶.

۲۵- افراسیاب پور، علی اکبر، زیبایی شناسی در عرفان، ص ۴۴۶.

منابع و مآخذ

- افراسیاب پور، علی اکبر (۱۳۸۰)، زیبایی پرستی در عرفان اسلامی، انتشارات طه‌پوری، تهران.
- جامی، عبدالرحمن، بی تا، اشعه اللمعات، تصحیح حامد ربانی، نشر حامدی.
- جامی، عبدالرحمن، (۱۳۵۶) سلامان و ابدال، تصحیح رشید یاسمی، چاپ رمضان، تهران.
- جامی، عبدالرحمن، بی تا سه رساله در تصوف، به کوشش ایرج افشار، انتشارات منوچهری.
- جامی عبدالرحمن، (۱۳۷۳) لوائیح، یان ریشار، نشر اساطیر، تهران.
- جامی، عبدالرحمن، مثنوی هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرسی گیلانی (۱۳۷۵)، انتشارات مهتاب، تهران.
- جامی، عبدالرحمن، (۱۳۷۵) نفحات الانس، تصحیح محمود عابدی، انتشارات اطلاعات، تهران.
- رشید یاسمی، غلامرضا (۱۳۷۳)، مقاله ها و رساله ها، نشر موقوفات افشار، تهران.
- رید، هربرت، معنی هنر، ترجمه نجف دریابندری، انتشارات کتابهای جیبی، تهران.
- ستاری، جلال (۱۳۶۶)، حالات عشق مجنون، انتشارات توس، تهران.

- سروش ، عبدالکریم (۱۳۷۸) ، حکمت و معیشت ، نشر صراط ، تهران .
- شوپنهاور ، آرتور ، (۱۳۷۵) هنر و زیبایی شناسی ، ترجمه فؤاد روحانی ، انتشارات زریاب ، تهران .
- غنی ، قاسم (۱۳۶۹) ، بحث در آثار و افکار و احوال حافظ ، انتشارات زوار ، تهران .
- عین القضاة ، (۱۳۷۳) تمهیدات ، عقیف عسیران ، انتشارات منوچهری ، تهران .
- کیانی نژاد ، زین الدین (۱۳۶۶) ، سیر عرفان در اسلام ، انتشارات اشراقی ، تهران .
- مولوی ، جلال الدین محمد ، (۱۳۷۶) مثنوی ، تصحیح عبدالکریم سروش ، نسخه قونیه ، انتشارات علمی و فرهنگی ، تهران .

- france, Anatol , on life and letters, fourseviés ,wewyork 1914 -24 , vol .ii.

نقد عناصر قصه در قرن نهم هجری

دکتر محسن ذوالفقاری*

چکیده

مقاله حاضر با نگاه جدید به یکی از داستانهای قرن نهم هجری پرداخته است، قطعاً پرداخت عناصری چون طرح، پیرنگ، زاویه دید، پرداخت شخصیت، لحن، حادثه پردازی، پرداخت صحنه و گفتگو از رویکردهای نقد جدید است که اصولاً در نقد سالهای ۱۳۰۰ به بعد به تدریج مطرح و در موقعیت کنونی از جایگاه ویژه برخوردار است. پرداختن به یکی از قصه های جامی با این نگاه موضوع اصلی این مقاله است. محقق در این تحقیق، لیلی و مجنون جامی را برگزیده است تا به تحلیل اصالت و اصالتهای داستان پردازی این نویسنده در قرن نهم بپردازد. از سویی اثبات این مدعا که رویکردهای قصه نویسی در لیلی و مجنون جامی چه بسا خواسته و ناخواسته در داستان نویسی امروز مشاهده می شود، جایگاه قصه نویسان گذشته و نقش آنها در بنا سازی ساختار قصه در ایران بیشتر مشهود و ملموس خواهد شد. در مقاله حاضر نخواستیم ام که نگاه تطبیقی به لیلی و مجنون جامی، نظامی، امیر خسرو و دیگران داشته باشیم شاید به این دلیل که با مقتضای حال و حجم مقاله مناسبتی نمی دیدم لذا، به تبیین طرح (از حیث زمان، مکان، حادثه، شخصیت و پیام) گزارش روابط علت و معلولی در پیرنگ قصه، تحلیل زاویه دید (بویژه زاویه دید دانای کل، روایت نامه ای، جریان سیال ذهن در اثر)، تبیین ویژگیهای شخصیت و شخصیت پردازی، دسته بندی و تحلیل حوادث، (بحرانها و اوج) دسته بندی گفتگو و شیوه های آن، لحن و صحنه پردازی در این اثر پرداخته ام.

واژه های کلیدی: عناصر داستان، لیلی و مجنون، قرن نهم، نقد، جامی.

مقدمه

از دیر زمان در عرصه ادب فارسی با مفاهیم قصه و داستان روبرو بوده ایم تا امروز که از حیث ساختار و محتوا با انواعی چون داستان کوتاه، داستان بلند، رمان و غیره مواجه هستیم، انگیزه اصلی نوشتن این مقاله تبیین عناصر قصه در قرن نهم هجری است. قریب به یقین، عناصر داستان موجود در گذشته ادب فارسی، امروز نیز مد نظر داستان نویسان بوده است ولی اثبات این فرضیه می طلبد که با نگاه تطبیقی ساختار قصه کهن را با رویکردهای جدید در داستان نویسی جدید مقایسه کنیم. پرداختن به این امر، مقتضای حال این مقاله نیست.

لذا یکی از آثار جامی را برگزیدیم تا عناصر ساختاری و محتوایی آن را در معرض نقد و تحلیل بگذاریم. باشد که این شیوه گامی فراراه گامهای بعدی باشد.

ظاهراً در قرن اول هجری قمری یعنی زمان خلافت مروان با عبدالملک، اشعار عاشقانه قیس بن ملوح عامری، مشهور به مجنون زبانزد عام و خاص و در میان اعراب از شهرت خاصی برخوردار بوده است و از قرن سوم

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک.

به این سو افرادی چون ابن قتیبہ در «الشعر والشعرا» اشعاری را از زبان قیس نقل کرده اند. (الشعر و الشعرا، چاپ بیروت، صص ۳۸۵-۳۷۷) ابوالفرج اصفهانی درآغانی نیز داستان عشق لیلی و مجنون را آورده است. (الآغانی، ابوالفرج اصفهانی، ج ۱، صص ۱۸۲-۱۶۱) بعدها دیوان اشعار قیس توسط ابوبکر الوالی بارها به چاپ رسیده است. (آقا بزرگ تهرانی، الذریعه، ج ۸، ص ۳۲) ابن ندیم اذعان دارد که لیلی و مجنون یک داستان عربی است که از حیث تاریخی پیشینه آن به عصر جاهلیت می رسد در زبان فارسی این داستان بارها به نظم کشیده شده است و توسط شاعران در قرون متوالی مورد تقلید قرار گرفته است. نظامی گنجوی، امیرخسرو دهلوی، جامی، کاتبی شیرازی و ... در این راه قدمهای مؤثری برداشته اند. (رک: ابوالقاسم رادفر، فرهنگ «ویژه نامه نظامی»، صص ۲۷۰-۲۵۹). آقا بزرگ در ذیل لیلی و مجنون به چهل و دو اثر با همین نام اشاره می کند (آقا بزرگ تهرانی، الذریعه، ج ۱۸، صص ۳۹۹-۳۹۱).

مقایسه «لیلی و مجنون» های فارسی و عربی گرچه به صورت جامع تحلیل نشده است ولی در هر حال به خوبی نشانگر عظمت این قصه در دنیای ایران و عرب است (لیلی و المجنون فی الادبین العربی و الفارسی، قاهره، مطبعه لجنة البیان العربی/ نیز: سیدحمید طبیبیان، مجنون لیلی بین النظامی الگنجوی و شوقی به نقل از «فرهنگ»).

در مقایسه حاضر اهم رویکردهای جامی در پرداخت قصه لیلی و مجنون مد نظر خواهد بود. مهمترین رویکرد مطرح در این بحث، نقد و تحلیل اثر از حیث درونمایه تم اصلی داستان، طرح، پیرنگ، زاویه دید، شخصت و پرداخت شخصیت، حادثه و حادثه پردازی، لحن، گفتگو و ... خواهد بود.

۱) جامی درونمایه اثر را به عشق و مسائل عاشقانه و معشوقانه اختصاص می دهد و این رویکردهای عاشقانه و معشوقانه را در قالب عشق لیلی و مجنون مطرح می کند. به عبارتی شاعر جهان بینی و نگرش خود را پیرامون عشق با طرح صحنه ها، گفتگوها، بحرانها و سرانجام حوادث اصلی قصه تشریح می کند. به این ترتیب که در آغاز راه عشق، مجنون از عشقهای ظاهری آغاز می کند و با طی دنیای صورت و ظواهر عاشقانه به عشق حقیقی می رسد که از سطحی نگری های عاشقانه و معشوقانه خبری نیست. این نکته از زبان جامی بارها مورد تأکید قرار گرفته است:

هان تا نبری گمان که مجنون	بر حسن مجاز بود مفتون
در اول اگر چه داشت میلی	با جرعه کشی ز جام لیلی
اندر آخر که گشت از آن مست	افکند زدست و جام بشکست

(ص ۸۹۶، ابیات ۹-۷)

در پایان قصه نیز آنچه از نگاه و زبان مجنون برداشت می شود، دوام و بقای واژه «عشق» است که تا ابد خواهد ماند؛ تا جایی که «عاشق و معشوق» در واژه عشق به وحدت می رسند؛ به عبارتی اتحاد عشق، عاشق و معشوق در وجود مجنون محقق می شود. در پایان داستان وقتی لیلی به سراغ مجنون می آید و او را به سوی خود می خواند، مجنون که از عالم صورت جدا شده است در جواب او می گوید:

گفتا تو که ای و از کجایی	بیهوده به سوی من چه آیی
گفتا که منم مراد جانست	کام دل و رونق روانست
یعنی لیلی که مست اویی	اینجا شده پای بست اویی
گفتا رو که عشقت امروز	در من زده آتشی جهان سوز
برد از نظرم غبار صورت	دیگر نشوم شکار صورت
عشقم کشتی به موج خون راند	معشوقی و عاشقی برون ماند

(صص، ۸۸۹-۸۸۸، ابیات ۶-۱)

با همین قصد، جامی می گوید مراد از لیلی هرگز شخص لیلی نیست، بلکه مطلق «دوست» که همان معشوق حقیقی است مد نظر است. او این نکته را در قالب تمثیل «چشمه و دریا» به وضوح بیان می کند:

چشمه ز شکاف سنگ جوشید	دریا شُدد و سنگ را پوشید
لیلی طلبی او درین جوش	بر شاهد عشق بود روپوش
زین نام دهانش پر شکر بود	لیکن مقصود ازو دگر بود
عاشق که ز مهر دوست کاهد	مه گوید و روی دوست خواهد

(ص ۸۹۷، ابیات ۱۵-۱۲)

سخن دیگر این که لیلی نیز سرانجام به مقامی می رسد که دوست دارد به جایگاه مجنون برسد و اصلاً به فکر دوزخ و بهشت نیست و با فکر رسیدن به مجنون دنیا را ترک می کند:

هر جای که سرنوشت باشد	گر دوزخ اگر بهشت باشد
با یکدگر مقام گیریم	وز هم به فراق کام گیریم
این گفت و به خیمه سایه انداخت	بین الحزنی زخیمه برداشت

(ص ۸۹۹، ابیات ۱۰-۸)

حاصل سخن این که جامی درونمایه اثر را به عشق و مراتب آن از آغازین مراحل تا رسیدن به عشق حقیقی اختصاص می دهد و این سخن را بالصراحه از زبان شاعر در لیلی و مجنون می یابیم که می گوید:

آری عاشق که پاک باز است	عشقش نه ز عالم مجاز است
ترباق مجربست خاکش	اکسیر وجود عشق پاکش
قلبی ببرد زجان قلاب	گردد مس قلب او زرناب

(ص ۸۹۵، ابیات ۲۵-۲۳)

۲) در تحلیل اجمالی طرح داستان لیلی و مجنون گفتنی است که از میان عناصر پنجگانه طرح قصه، این اثر مشخصات زیر را داراست:

۲-۱) شخصیت اصلی قصه مجنون است ولیکن همپای این شخصیت اصلی، لیلی است که تا پایان قصه مطرح است.

۲-۲) حادثه اصلی و به عبارتی اوج طرح داستان، مرگ مجنون است و در پی آن مرگ لیلی است که داستان با این دو حادثه پایان می پذیرد.

۲-۳) هدف داستان با عنایت به آنچه در طول اثر مطرح می شود و آنچه جامی بالصراحه بویژه در انتهای داستان بیان می کند، طرح رویکردهای مربوط به عشق است که از عشق مجازی آغاز می شود و به عشق حقیقی با فنای عاشق و معشوق ختم می شود؛ به عبارتی ماندگاری واژه عشق پیام جامی است. در تحلیل این اثر گاه جملات عارفانه ای نیز در اقوال آمده است که زیباست. صاحب عقلاء المجانین می گوید: «سمعت ابالقاسم النصرابادی یذكر عن ابی القاسم جنید أنه کان یقول: کان مجنون [بنی]. عامر من احباء الله و لکنه ستر شأنه بجنونه. (ابی القاسم الحسن، عقلاء المجانین، ص ۶۷).

۴-۲) در باب عنصر دیگر طرح قصه، یعنی زمان می توان گفت که جامی همچون بسیاری از قصه نویسان گذشته به مسأله زمان، توجه نداشته است. این ابهام زمانی که شاعر به زمان خاص نمی پردازد از شاخصه های قصه نویسی کهن است. شاید به این دلیل که توجه به پیام قصه و سرگذشت قهرمانان اثر در درجه اول اهمیت بوده

است و جامی نیز به همین شیوه عمل کرده است. البته ذکر کلمات عام مربوط به زمان، مثل «سال، روز، فردای آن روز، شب، شبها، همه شب، یک دو سه روز، یک دو سه ساعتی از هر روز، عمری و ...» در طول داستان به چشم می خورد.

۲-۵) مکان نیز در داستان لیلی و مجنون مکان خاص نیست. گرچه واژگان خاص اثر مثل «عرب، عامریان، صحرای عرب، نواحی حی، قبایل عرب، حی ثقیف» تا حدودی ذهن خواننده را به سوی مناطق عرب نشین سوق می دهد. همینطور واژگان «ناقه، میش، بز، گوسفند، دشت، آهوان دشت، بیابان، چوپان، شبان و ...» نیز فضای اثر را به صورت عام تبیین می کند. در هر حال روشن نبودن مکان اثر به صورت دقیق از شاخصه های طرح این قصه است.

۲-۶) طرح قصه لیلی و مجنون در مجموع ساده و قابل باور است گرچه به ندرت حادثه هایی در اثر اتفاق می افتد که قابل باور و عقلی نیست. البته این گونه حوادث به اواخر قصه مربوط می شود آنجا که مسأله عشق به اوج خود می رسد و شاعر داستان را به سوی عشق حقیقی سوق می دهد. نمونه این گونه حوادث که طرح را برای مخاطب عقل اندیش غیر قابل باور می کند وقوع صحنه انتظار مجنون است که روزها به راه لیلی می ایستد تا او برگردد. در همین فاصله زمانی مرغ بر سر مجنون تخم می گذارد و جوجه ها نیز پرواز می کنند: (صص ۸۹۰-۸۸۶)

عهدی چو گذشت در میانه	مرغی به سرش گرفت خانه
مویش چو بتان مشک برقع	از گوهر بیضه شد مرصع
برخاست زبیشه ها به پرواز	مرغان سرود عشق پرداز...

(ص ۸۸۸، ابیات ۹-۱۱)

۲-۷) طرح قصه جامی گرچه از جذابیت و کشش خاصی برخوردار است ولی با این وجود باید گفت طرح داستان بکر نیست، و برای مخاطبی که لیلی و مجنون نظامی، امیر خسرو و ... را خوانده باشد چندان نو و بدیع نیست.

۲-۸) اوج طرح داستان به عبارتی بحران عمده، مرگ مجنون است. وجود حوادث فرعی زیاد، قریب به سی و هشت حادثه فرعی قبل از مرگ مجنون باعث شده است که پیرنگ اثر بسیار منسجم و استادانه به نظر برسد. لذا با وجود این سه حادثه فرعی پذیرش مرگ مجنون آن هم در دنیای ماورای عقل و در فضای فانی عشق و عاشق و معشوق، خواننده را به صورت کامل پذیرای حادثه اصلی کرده است.

۳-۱) زاویه دید اثر، به طور کلی دانای کل است و به عبارتی از زبان سوم شخص مفرد بیان می شود. جامی با این زاویه دید در بخشهایی از داستان به وضوح گریز به «راوی» داستان می زند و خواننده در می یابد که جامی داستان را از زبان این راوی بیان می کند. عناوین والقبای چون «تاریخ نویس عشق بازان» (ص ۷۶۳)، «گوهر کش سلک این حکایت» (ص ۸۷۵)، «شیرین سخن شکر فسانه» (ص ۸۸۴) و ... رد پای راوی را به خوبی نشان می دهد.

۳-۲) زاویه دید «جریان سیال ذهن» یکی دیگر از زوایای دید جامی در پرداخت منظومه لیلی و مجنون است. لیلی وقتی خبر نکاح مجنون را با دختر عمویش از زبان غمازانی می شنود، به دنیای ذهنی خویش پناه می برد و با خود سخن می گوید. (ص ۷۹۰، ابیات ۲۵-۲۲/ص ۷۹۱، ابیات ۹-۱) همین طور مجنون وقتی مورد عتاب لیلی قرار می گیرد و از سوی لیلی رانده می شود. (صص ۷۹۲-۷۹۱) صحنه هایی زیادی را نیز در طول اثر شاهد هستیم که مجنون با خویش سخن می گوید. (رک: ص ۷۶۷، ابیات ۲۵-۲۲/ص ۷۶۸، ابیات ۵-۱/ص ۷۷۴، ابیات ۲۰-۱۲ و ...)

۳-۳) زاویه دید «روایت نامه‌ای» یکی دیگر از شیوه‌های جامی در پیشبرد داستان است. از نمونه‌های نامه‌نگاری در اثر که مفصل و با اسلوب خاصی نگاشته شده است یکی نامهٔ مفصل لیلی به مجنون است که عذرخواهی کرده است و از عدم اختیار خویش در شوهرکردن سخن گفته است. نامه مزبور با مقدمه آغاز می‌شود، متن مفصلی دارد و چند بیت به عنوان مؤخره در آن ذکر شده است. (صص ۸۶۴-۸۶۲).

نامه دوم مربوط به مجنون است که در پاسخ به لیلی نوشته است. نامه مزبور حاوی مقدمه، متن و دعا است. (صص ۸۶۸-۹) در بخشهای دیگری از داستان مشاهده می‌شود که شخصیتها به جای نامه‌نگاری قاصد می‌فرستند و از احوال یکدیگر کسب خبر می‌کنند. متن طولانی پیام مجنون به سوی پدر در ۳۲ بیت (ص ۸۰۹) و پیام فرستادن توسط باد، هنگامی که مجنون با باد سخن می‌گوید، (ص ۸۵۴) از این نوع است.

۳-۴) در بخشهایی از داستان نیز جامی خود وارد قصه می‌شود و خطاب به خود سخن می‌گوید و چه بسا که از اعتقادات خویش سخن می‌گوید و این امر ربطی به زاویه دید کلی اثر ندارد. به عنوان نمونه در مقام نصیحت و یاد کرد مرگ و ... جامی وارد داستان می‌شود. (ص ۸۴۳، ص ۸۷۲، ص ۹۰۴ و ...)

۴-۱) آنچه در تحلیل شخصیت داستان لیلی و مجنون عینی است و به وضوح برای خواننده در نگاه اول ملموس است این است که قصه دارای دو شخصیت اصلی است. قطعاً جامی نیز در انتخاب عنوان اثر مناسب دیده است که نام دو شخصیت اصلی را برای عنوان اثر برگزیند.

۴-۲) شیوه پرداخت شخصت‌ها در این قصه، تلفیقی از شیوهٔ مستقیم و غیر مستقیم است. جامی در پرداخت مستقیم شخصیت مجنون در اوایل داستان می‌گوید: قیس چهارده سال دارد، مبارک چهره است، زیبا رو است، خورشید چهره است و ... (صص ۷۶۶-۷۶۴) ولی به شیوهٔ غیر مستقیم، ترسیم چهرهٔ مجنون در طول داستان میسر است؛ به گونه‌ای که تا پایان قصه را باید خواند تا به چهرهٔ واقعی این شخصیت پی برد.

ترسیم شخصیت لیلی نیز در آغاز قصه از طریق وصف و به شیوهٔ مستقیم است (ص ۷۶۹) ولی اوصاف او را در طول اثر در لابلای صحنه‌ها و حوادث می‌توان دریافت.

۴-۳) در نقد سیرت شخصیت‌های اصلی قصه می‌توان گفت: که شخصیتها هر دو در پای بندی بسیاری از صفات عاشقانه همچون عهد و پیمان و فاداری تا پایان راه از ثبات در سیرت برخوردارند و تا پای مرگ و نیستی در این سیر پابرجا هستند. از سویی سیرت ارزشی هر دو عاشق و معشوق که هرگز «عشق را آلودهٔ هوای نفسانی نمی‌کنند در خور تحسین است. حتی در آغاز راه عشق که عاشق و معشوق در عوالم صورت به سر می‌برند سخنی مغایر با اخلاق انسانی از زبان قلم جامی جاری نمی‌شود که بتوان «مجنون» و «لیلی» را مورد انتقاد قرار داد. هرچه گام در دنیای اثر بیشتر می‌گذاریم، ارزش واژه «عشق» بیشتر احساس می‌شود و قداست و معنویت با عشق بیشتر گره می‌خورد تا جایی که سیرت مجنون در پایان قصه وابستگی به صورت «لیلی» ندارد. (ص ۸۸۹)

در تحلیل دیگر می‌توان نتیجه گرفت اعمال و کردار دو شخصیت با عناصر بومی و محیطی که در آن زندگی می‌کنند گره خورده است به عنوان مثال مجنون چون از عنایت اطرافیان و خانوادهٔ لیلی بهره‌مند نمی‌شود به دامنه کوه و صحرا پناه می‌برد و با حیوانات وحشی انس می‌گیرد و ... لذا می‌توان گفت مناسبت سیرت شخصیتها با محیط و میزان تأثر آنها از محیط اطرافشان به خوبی احساس می‌شود.

۴-۴) شخصیت‌های اصلی داستان از سادگی و خلوص خاصی برخوردارند تنها آنچه شخصیت مجنون را پیچیده و بغرنج می‌سازد تحول و دگرگونی او در پایان قصه است که مخاطب را به تأمل وامی‌دارد تا رمز و راز این دگرگونی را دریابد و این که مجنون چگونه به این مقام رسیده است. قطعاً اطلاق لفظ «ساده» برای شخصیت

مجنون تا اواخر داستان و اطلاق لفظ «بغرنج» برای این شخصیت در انتهای قصه تنها با تأمل در مفهوم «عشق» و در کنار این واژه در خور بیان است و گر نه پیچیدگی شخصیت مصداق و معنایی نخواهد داشت.

۴-۵) طرح شخصیت‌های فرعی زیاد، از خصایص دیگر شخصیت پردازی در داستان لیلی و مجنون است. شخصیت‌هایی چون پدر و مادر لیلی و پدر مجنون که در چند جای قصه حاضر می‌شوند از شخصیت‌های فرعی هستند و شخصیت‌هایی چون کریمه، یاران و دوستان مجنون، دختر عم مجنون، شوهر لیلی، صیاد، نوفل (حاکم)، حاسدان، پیره زن، جوانی از حی، بیوه زن و دو یتیم، قاصد لیلی، اعرابی، عامریان، شبان و ... همه در زمره سیاهی لشکر محسوب می‌شوند که نقش اساسی در داستان ندارند. در کنار این شخصیت‌ها گاه شخصیت‌های غیر انسانی مثل سگ کوی لیلی، غزال که در آغوش مجنون جان داده است نیز بر بار احساسی قصه می‌افزایند.

۵) شاخصه اصلی داستان «لیلی و مجنون» از حیث حادثه پردازی در تحلیل عام و کلی این است که اثر بر از حادثه و بحران است. تأمل بیشتر در تبویب حادثه‌ها نشان می‌دهد در دو جای داستان با بحران عمده روبرو هستیم و آن مرگ مجنون و لیلی است. از سویی بحران‌های مهم نیز در قصه کم نیست و چه بسا این بحران‌های مهم علاوه بر تغییر اساسی مسیر داستان در ایجاد هیجان در مخاطب حائز اهمیت هستند. به عنوان مثال هنگامی که پدر لیلی از ملاقات او با مجنون مطلع می‌شود خواننده در پی این است که چه اتفاقی برای لیلی می‌افتد و با خواندن ابیاتی مبنی بر تنبیه لیلی متأثر می‌شود. (ص ۲-۸۰۱) نیز وقتی پدر لیلی از رفت و آمد مجنون به خانه پیر زن همسایه کسب خبر می‌کند، خواننده پی گیر داستان است که چه روی می‌دهد. (ص ۸۰۲) شکایت پدر لیلی از دست مجنون در بارگاه خلیفه (صص ۸۰۸-۸۰۷)، خواستگاری پدر مجنون و لحظات انتظار مخاطب و شنیدن جواب پدر لیلی. نیز رفتن مجنون با لباس مبدل در میان گوسفندان قبیله لیلی و پی گیری این امر توسط خواننده که منتظر حوادث خاصی است (صص ۸۸۲)، همین طور ازدواج لیلی با جوانی از قبیله ثقیف (صص ۸۵۰-۸۴۶) و از بحران‌های مهم داستان لیلی و مجنون است. این بحران‌ها گر چه بحران عمده نیستند و از سویی نقطه اوج قصه به شمار نمی‌روند ولی بسیار در کشش و ایجاد علاقه که در مخاطب حائز اهمیت هستند. رعایت نظم و توالی بحران‌های قصه از شاخصه‌های مهم اثر از حیث حادثه پردازی است. وجود تقریبی چهل و سه بحران تا حد زیادی در ایجاد انسجام پیرنگ اثر نقش اساسی ایفا کرده‌اند. تنها یکی از بحران‌ها در پایان قصه است که نیاز به تأمل دارد آن هم انتظار طولانی مجنون در مسیر بازگشت لیلی است که از حوادث نادر و عجیب داستان محسوب می‌شود (ص ۸۸۹).

با همه این اوصاف، جهت تبیین اصالت کار جامی در امر حادثه پردازی باید گفت که حدود ۲۵ درصد از بحران‌های اثر مهم و اصلی هستند و به نوعی در تغییر سمت و سوی قصه مؤثر واقع شده‌اند و حدود ۷۵ درصد بحران‌ها در کشش مخاطب نقش داشته‌اند و نهایتاً این که در این اثر حادثه‌ای زاید یافت نمی‌شود که حذف آن از نگاه منتقد جایز باشد.

۶-۱) در نقد و تحلیل صحنه‌ها و پردازش صحنه‌ها می‌توان گفت که «لیلی و مجنون» از حیث زمینه‌های فیزیکی اختصاص به مکان خاص ندارد و نام و مشخصات مکانی اثر دقیق و واضح مطرح نشده است لذا جغرافیای اثر را به صورت عام باید ولایت و سرزمین اعراب عامری به حساب آورد و ذکر قبیله بنی عامر در چند جای داستان آمده است (ص ۷۶۳، ص ۷۸۷).

۶-۲) داستان از حیث صحنه به معنای فضای معنوی، با عنایت به صحنه‌های دیدار لیلی و مجنون، عمدتاً عاطفی و احساسی است؛ احساس و عاطفه نیز متأثر از درونمایه عشقی داستان است. صحنه‌های دیدار قیس با کریمه (ص ۷۶۷)، صحنه اولین برخورد مجنون و لیلی (ص ۷۶۹) صحنه آزمایش مجنون توسط لیلی،

(ص ۷۷۹) و ... از این نوع هستند. از صحنه های مربوط به بی هوش شدن مجنون در ملاقات و دیدار با مجنون (ص ۷۷۹) و ... از این نوع هستند. از صحنه های عاطفی متأثر کننده و گاه خشن داستان می توان به صحنه تنبیه لیلی توسط پدر (صص ۸۰۱-۲) صحنه جراحت پای مجنون و وضعیت کلی او هنگامی که به خاطر نذر و نیاز عاشقانه پای برهنه به سفر حج می رود (ص ۷۹۵) اشاره کرد.

نوع دیگر صحنه هایی است که صرفاً احساسی است و به صورت مستقل در خور بحث هستند به عنوان نمونه می توان به حرکت ناقه ای که از بچه اش جدا شده است و هرگز راضی به حرکت و ادامه سفر با مجنون نیست (صص ۷-۷۷۶)، اشاره کرد.

از صحنه هایی که با فضای مذهبی تلفیق می شود و از فضای صحنه های فوق متمایز می شود، صحنه سفر حج توسط مجنون (ص ۷۹۵)، سفر لیلی به حج هنگامی که مجنون در پی اوست و ملاقات آن ها در کنار کعبه شکل می گیرد (صص ۵-۸۴۴) تا حدی حاکی از قداست عشق لیلی و مجنون نسبت به هم است که هوا و هوس در آن راه ندارد.

۳-۶) در نقد صحنه ها و ارتباط آن با لحن اثر می توان گفت که تناوب شادی و غم در صحنه های قصه مد نظر جامی بوده است؛ به نحوی که اثر با شادی و نشاط جوانی قیس آغاز می شود و این شادی و نشاط در دو صحنه آغازین قصه یعنی صحنه دیدار قیس با کریمه (ص ۷۶۷) و صحنه دیدار نخست قیس با لیلی (ص ۷۶۹) به وضوح دیده می شود ولی از اینجا به بعد صحنه های متأثر از وصل و فراق این دو عاشق و معشوق، به صورت تناوب شادی و غم را منعکس می کند.

این سبک و سیاق در صحنه ها تا اواخر قصه ادامه دارد ولی صحنه های پایانی اثر از زمان تحول مجنون در دنیای عشق و سرانجام وفات او، سپس بیماری و وفات لیلی به صورت یکدست گرفته و غمگین است.

۴-۶) از نکات حائز اهمیت در این قصه نقش وصف در صحنه پردازی و فضا سازی است، ترسیم دقیق بعضی از صحنه ها توسط جامی آنچنان از هنر تجسیم برخوردار است که همچون تابلوی نقاشی مدتها در ذهن مخاطب نقش می بندد.

وصف ناقه مجنون (ص ۷۶۶) وصف شب مجنون در فراق لیلی (ص ۷۷۰)، وصف دقیق ناقه و بچه ناقه (ص ۷۷۶-۷) صحنه بی هوش شدن مجنون و گریز اطرافیان که میداد قتل مجنون به گردن آنها بیفتد (ص ۷۷۹)، وصف رقت آور مجنون در سفر حج (ص ۷۹۵) و ... از نمونه های نقش توصیف در داستان پردازی جامی است.

۵-۶) نکته پایانی در باب ساختار صحنه های لیلی و مجنون این است که شاعر در صحنه پردازی به شیوه مستقیم عمل می کند و به صورت مستقل صحنه ها را ترسیم می کند.

۱-۷) در نقد لحن اثر گفتنی است که خواننده با تنوع لحن در قصه روبرو است. در تبویب و دسته بندی لحن داستان نتایج زیر حاصل می شود:

۲-۷) لحن با نشاط و عاشقانه که در آغاز قصه و معمولاً صحنه های وصال لیلی و مجنون احساس می شود. (صفحات ۷۶۶، ۷۷۰-۷۷۱، ۷۶۸-۷۷۵، ۸۰-۷۷۹)

۳-۷) لحن غمگین و گرفته که معمولاً در صحنه های جدایی لیلی و مجنون به وضوح با تصاویر خاص و دقیق معمولی است و این لحن گرفته در پایان قصه با مرگ مجنون، بیماری لیلی و سرانجام مرگ لیلی به اوج خود می رسد. (صفحات ۷۷۰-۲، ۸۰۱، ۸۵۳-۴، ۸۵۹-۶۰، ۸۷۲-۴، ۸۷۳، ۸۷۵، ۸۹۲-۵، ۹۰۵-۸۹۷)

۷-۴) لحن عصبی و همراه با خشونت در صحنه تنبیه لیلی توسط پدرش (صص ۲-۸۰۱)، صحنه اعتراض پدر لیلی از آمدن مجنون به خانه پیره زن همسایه و شکایت نزد خلیفه (صص ۷-۸۰۵)، لحن عصبی مجنون خطاب به حاکم (نوفل). (ص ۸۲۱)

۷-۵) لحن رقت آمیز و عاطفی در صحنه هایی که مخاطب را متأثر می کند؛ این نوع لحن در سفر مجنون به سوی حج در حالی که مجروح و خسته است (ص ۷۹۵)، تأثر بیوه زن و احساس لطیف او نسبت به مجنون (صص ۲-۸۰۱)، صحنه گفتگوی مجنون با گردباد و حسرت لیلی، صحنه ملاقات مجنون با صیادی که غزالی را شکار کرده است (صص ۸-۸۲۵) صحنه دلسوزی شبان نسبت به مجنون (صص ۸۳۰-۸۲۹)، ملاقات مجنون با سگ کوی لیلی. (۸۷۵-۸۷۹)

۷-۶) لحن مذهبی - اعتقادی و عقلی در بخشهایی از اثر کاملاً فضای شهر را عوض می کند. این نوع احساسات مذهبی و معمولی که با فضای احساسی و عاشقانه اثر گاه تلفیق می شود بیشتر در صحنه های زیر دیده می شود: صحنه های مربوط به نذر مجنون و سفر حج (ص ۷۶۶)، سفر لیلی به حج و سخن لیلی از روی اعتقاد و خلوص (ص ۸۴۴)، صحنه خواستگاری با لحنی که عرف، آن لحن را می پسندد. (صص ۵۰-۸۴۶) انتخاب و فرستادن قاصد از سوی لیلی که سبک لحن در آن بسیار سنجیده و عاقلانه است. (ص ۸۶۵) لحن در صحنه هایی که نصیحت مجنون و لیلی توسط دیگران شکل می گیرد کاملاً نرم و عقلی است (صص ۷۹۸، ۷۹۰-۷۸۵، ص ۸۱۸)

۷-۷) لحن شاعرانه که آمیخته با توصیف و تصویر است گاه توسط جامی فضای لحن را تنوع می بخشد. مثلاً لحن شاعرانه و همراه با توصیف مجنون در میان غزالان (ص ۸۳۵-۶)، وصف تابستان (صص ۲-۸۴۱)، مجنون در میان آهوان. (ص ۸۹۱).

۷-۸) در اواخر قصه به ندرت دیده می شود که لحن اثر به لحن قصه های افسانه ای و اساطیری شباهت پیدا می کند. این نوع لحن ناشی از بیان وقایع فرا واقعی است که در دنیای عقلی صورت نمی پذیرد. به عنوان نمونه می توان به صحنه انتظار مجنون در مسیر بازگشت لیلی اشاره کرد. مجنون در این مسیر آن قدر منتظر می ماند که پرنده ای بر سر او آشیانه می گذارد و جوجه می دهد (صص ۸-۸۸۷) همینطور در یک صحنه پایانی لحن عارفانه است و مجنون ماورای صورت و دنیای مجازی سیر می کند. (صص ۹-۸۸۸).

۷-۹) با عنایت به تحلیل رویکردهای لحن در بندهای فوق می توان گفت عدم ثبات در لحن، یکی دیگر از ویژگیهای لحن داستان لیلی و مجنون جامی است. این امر قطعاً متناسب با مقتضای حال و با عنایت به رویدادها، حوادث و صحنه های موجود در قصه است که از نوسان و تناوب خاصی برخوردار است.

تأمل در عناصر سازنده لحن نشان می دهد که وجود رویکردهایی چون غم، شادی، لحن عصبی و خشن، لحن شاعرانه و ... باعث شده است که جامی از زبان؛ واژگان و ترکیبات خاصی استفاده کند. لذا عناصر زبانی یکی از اجزاء و عناصر سازنده لحن داستان لیلی و مجنون است. به عنوان مثال واژگان «نیکویی، ناز، شکر بار، لطف، وفا، خنده زنان، حسن، شیر و شکر، شکر شکن و ...» در اولین صحنه دیدار مجنون و لیلی سازنده لحن داستان در این صحنه است (ص ۷۰-۷۶۸) و بالعکس واژگان و ترکیبهای «روز غم، جان به لب، فراق، هجر، غصه، مرده دلان، شکسته حالان، خسته، نالان، بد، سرکه، سوختن آتش، آتش افروختن، طپانچه، رنجه، زخم سیلی، نیلی، توبه، ضربت چوب تر، ناله زار، از مژه خون ریختن، و ...» همه بوی غم و اندوه دارند و گاه لحن عصبی و خشن اثر را به خوبی تبیین می کنند. این اصالت لحن متأثر از عناصر زبانی درجهل و شش شاهد موجود در لیلی و مجنون در خور بحث و اهمیت است.

۱۰-۷) از سویی عناصر بلاغی و شاعرانه، توصیفها و گاه تصویر سازیها که از زمره تصاویر محض به شمار می روند نیز از عناصر سازنده لحن هستند. وصف شاعرانهٔ مجنون در میان غزالان (صص ۶-۸۳۵ نیز ص ۸۹۱)، وصف تابستان (صص ۲-۸۴۱)، و به طور کلی در بسیاری از موارد وصف شاعرانه در آغاز بحثها دیده می شود و این نکته نیز از اصالتهای سبکی اثر جامی است.

۱۱-۷) از دیگر شاخصه های لحن اثر این است که تأثر لحن از صحنه های موجود کاملاً مشهود است، به عبارتی، گرچه عناصر زبانی در جای خویش نوع لحن را تبیین می کنند ولی پرداخت صحنه های خاص و دلایل وقوع هر حادثه (پیرنگ داستان) از جمله عوامل و عناصری هستند که از لحن تأثیر پذیرفته اند. به عنوان نمونه صحنه آواز خوانی زاغ، هنگامی که مجنون می خواهد به ملاقات لیلی برود از همان آغاز لحن اثر را شاد با نشاط و مبارک ترسیم می کند:

چون باز سفید دم درین باغ	بنشست بر آشیانه زاغ
زاغان سیاه ز سهم آن باز	کردند ز آشیانه پرواز
شد قیس چو زاغ صبحدم خیز	مقراض دو پا به ره بری تیز

تا آنجا که می گوید زاغ:

بانگی دو سه زد لطیف و موزون	نزدیک عرب به فال میمون
-----------------------------	------------------------

(ص ۷۹۳)

۱-۸) یکی از رویکرد های مهم در قصه نویسی جامی اهمیت دادن به جایگاه گفتگو است. قریب به بیست و شش نمونه در داستان لیلی و مجنون می توان یافت که شاهد گفتگوی شخصتها هستیم. از حیث آماری قریب به هفتاد درصد این گفتگوها بین دو شخصیت اتفاق می افتد که پنج صحنه مربوط به گفتگوی لیلی و مجنون است و این امر حدود بیست درصد گفتگوهای قصه را می سازد. در تحلیل جایگاه گفتگو در این اثر می توان گفت: ۲-۸) تک گویی درونی در این قصه اهمیت زیادی ندارد تنها در دو جا شاعر از این شیوه گفتگو استفاده کرده است. نخست هنگامی که لیلی با خود سخن می گوید و به یاد مجنون است. (صص ۱-۷۹۰) دیگر آن جا که مجنون با خود سخن می گوید و به یاد لیلی است. (صص ۲-۷۹۱).

۳-۸) صحنه های گفتگو بین دو شخصیت را می توان از دو جهت تفکیک و تبویب کرد. یکی صحنه گفتگو بین دو شخصیت حقیقی و دیگر صحنه گفتگو بین یک شخصیت انسانی و شخصیت دوم که انسان نیست. گفتگوهای دو شخصیت حقیقی گاه به دو شخصیت اصلی قصه مربوط می شود. (صص ۷۸۰-۷۷۹)، (صص ۱-۸۳۰، صص ۵-۸۴۴، صص ۹-۸۸۸) و گاه بین یکی از شخصیتهای اصلی با شخصیت فرعی قصه اتفاق می افتد. به عنوان مثال گفتگوی بین گفتگوی لیلی با پدرش (صص ۲-۸۰۱)، مجنون با صیاد (صص ۷-۸۲۶)، گفتگوی مجنون با شبان قبیلهٔ لیلی (صص ۳۰-۸۲۹)، گفتگو کثیر با مجنون (صص ۳-۸۲۲)، گفتگوی لیلی با قاصد و گفتگوی قاصد با مجنون (صص ۸۶۷-۸۶۵)، گفتگوی مجنون با شبان لیلی (صص ۳-۸۸۰)، گفتگوی اعرابی با لیلی (صص ۸-۸۹۷). دستهٔ دیگر از گفتگوهای دو نفره بین یک شخصیت انسانی که معمولاً مجنون است با یک عنصر غیر انسانی رخ می دهد. از این نمونه می توان به گفتگوی مجنون با گرد باد (صص ۵-۸۲۳)، خطاب مجنون با مرغی که از جفتش جدا مانده است و گفتگوی مجنون با سگ کوی لیلی (صص ۸-۸۷۶) اشاره کرد.

اوج این گفتگوهای دو نفر آنجا است که لیلی با مجنون سخن می گوید. در حالی که مجنون در عالم خودی نیست و محو شده است (صص ۹-۸۸۸) و زیباترین صحنه های گفتگوی دو نفره که هر مصراع از زبان یکی از شخصتهای اصلی مطرح می شود صحنه زیر است:

لیلی زغم وطن گهر سفت	مجنون ز شکایت سفر گفت
وین قصه گنج نامرادی	آن خواند حدیث کوه و وادی
وین بود به گریه رخ به خون شوی	آن بود ز ناله درد دل گوی
وین گفت که من فزون از آنم	آن گفت که بی رخت بجانم
وین گفت که این زمان چه چاره است	آن گفت دلم هزار پاره است

تا این که بعد از چندین بیت به همین سبک می آورد:

وین گفت چه غم خدا کریم است	آن گفت دلم زغم دو نیم است
و آن راز که هم نهفتنی بود ...	چون گفته شد آنچه گفتنی بود

(صص ۱-۸۲۰)

و احساس ترین صحنه های گفتگو در کنار کعبه رخ می دهد که دو شخصیت به گفتگو می پردازند (صص ۵-۸۴۴): چون لیلی نگاهش به مجنون می افتد می گوید:

خون جگرش زدیده افتاد	چشمش سوی آن رمیده افتاد
درد و غم اشتیاق دیده	بگریست که ای فراق دیده
در آتش اشتیاق چوونی ...	در کشمکش فراق چوونی
هم زین سخنان چنانکه دانی	مجنون به زبان بی زبانی
چشمی از پیش و چشمی از پس	می گفت و زبیم ناکس و کس

(ص ۸۴۱)

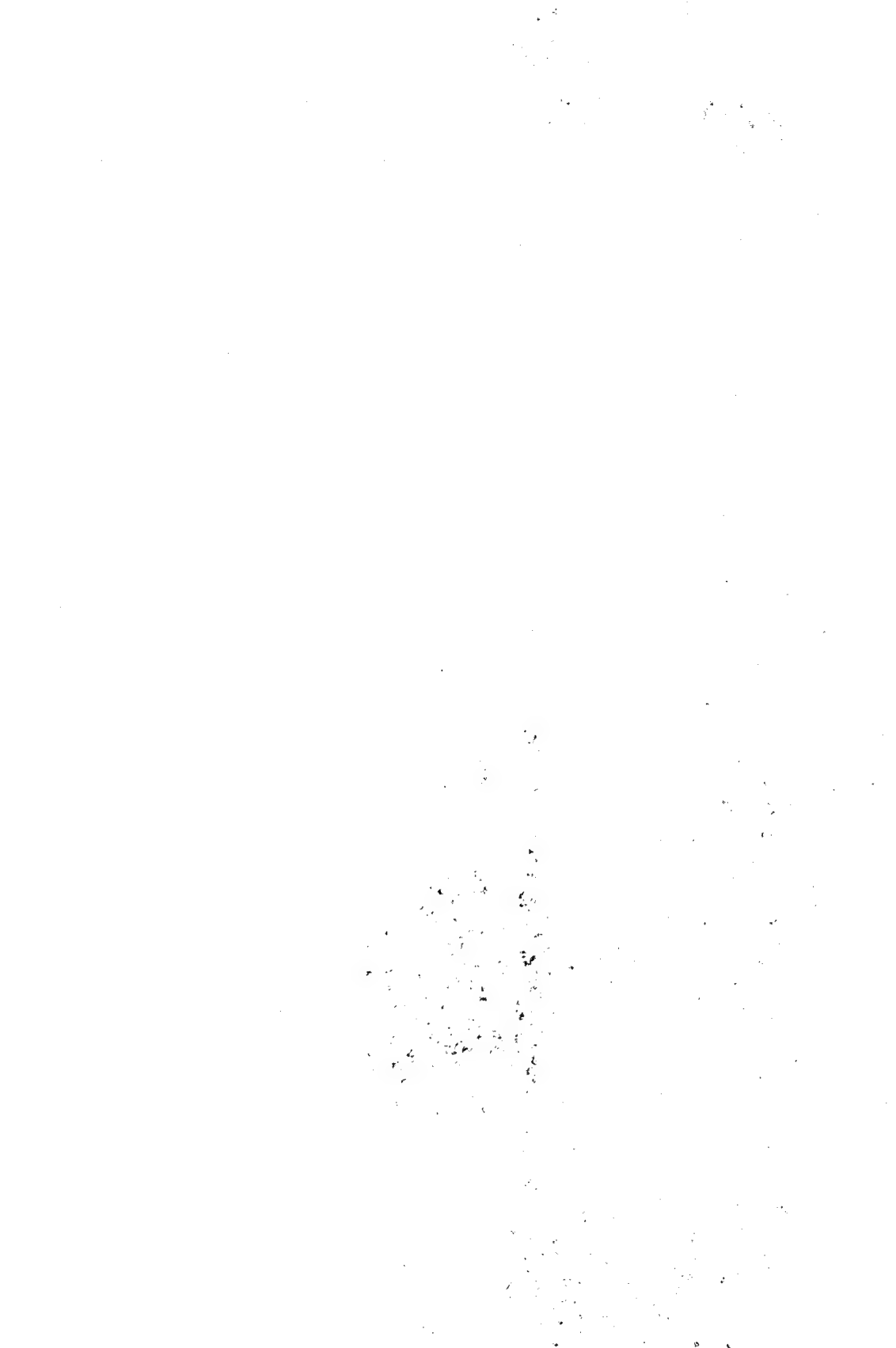
۴-۸) دسته ای از گفتگوها نیز بین از چند شخصیت شکل می گیرد. از این نوع می توان به گفتگوهای بین اعیان قبیله با پدر مجنون (ص ۷۸۷)، قوم، خطاب به مجنون بعد از شکایت پدر لیلی (ص ۸۰۷)، گفتگوی مأموران خلیفه خطاب به مجنون (صص ۸-۸۳۷) و گفتگوی همدان لیلی با لیلی (صص ۱-۹۰۰) اشاره کرد.

۵-۸) در نقد گفتگو از این حیث که آیا تناسب با واقعیت دارند یا نه؟ می توان گفت عمدتاً این گفتگوها متناسب با عرف، موقعیت شخصیتها و دنیای عشق و عاشقی است. تنها صحنه های گفتگوی مجنون با مرغ، سگ کوی لیلی و گردباد است که خواننده را به تأمل وامی دارد که آیا تناسب با واقع دارد یا نه، قطعاً این نوع گفتگوها در مقام و موقعیت عاشقی چون مجنون بیراه نیست و قریب به یقین است. سرگشتگی مجنون و بریدگی شخصیت از انسانها این گونه گفتگوها را اقتضا می کند.

۶-۸) سخن پایانی در باب نقد جایگاه و وظیفه گفتگو در اثر است که می توان گفت: گفتگوها در نگاه اول در معرفی غیر مستقیم شخصیتها نقش اساسی دارند. دوم این که گفتگوها در پرداخت صحنه ها و صحنه پردازی اثر از جایگاه ویژه برخوردارند به گونه ای که بیشتر گفتگوهای اثر، صحنه زیبایی را در ذهن مخاطب ترسیم می کنند مثلاً صحنه گفتگوی مجنون با سگ کوی لیلی (صص ۹-۸۷۶) و دیگر آن که گفتگوها اطلاعات خوبی از وضعیت روحی و موقعیت شخصیتها را به مخاطب منتقل می کنند.

منابع و مأخذ

- آقا بزرگ تهرانی، (۱۴۰۳) الذریعه، بیروت، دارالاضواء، الطبعة الثالثة، مجلدات ۸، ۹/۳ و ۱۸.
- ابن قتیبه دینوری، (۱۴۰۷) الشعر والشعرا، بیروت، دار احیاء العلوم، الطبعة الثالثة، ذیل المجنون.
- ابوالفرج اصفهانی، الاغانی، بیروت، نشر عزالدین، ج ۱ (ذیل اخبار مجنون بنی عامر و نسبه).
- ابوالقاسم الحسن بن محمد بن محمد بن حبیب، (۱۴۰۷) عقلاء المجانین، تحقیق الدكتور عمر الاسعد، بیروت، دارالنفائس، طبعه الاولى.
- ثروت، منصور، (۱۳۷۲) مجموعه مقالات کنگره بین المللی نهمین سده تولد حکیم نظامی، انتشارات دانشگاه تبریز.
- رادفر، ابوالقاسم، (۱۳۷۱) «مجله فرهنگ»، (ویژه نامه نظامی) تهران، مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.



همگامی ادبیات با هنر در سده نهم هجری

دکتر ابوالقاسم رادفر*

چکیده

ادبیات در سده نهم هجری گرچه همچون سده های گذشته درخشش چشمگیری نداشته است لیکن از نظر هنری در زمینه های گوناگون به اوج خود رسیده است. با اینکه تیمور خود به هنر علاقه نشان می داد، ولی گسترش انواع هنر از دوره شاهرخ، بایسنقر میرزا و فرزندان آنان صورت گرفت. مسلم آنکه در دوره یکصد و چند ساله تیموری، صنعت و هنر چنان پیش رفت که نه تنها بشر آن روز، بلکه انسان های بعدی فریفته مزایای آن شدند مزایایی که در سراسر جهان درخشیده و هیچگاه از تابشگری باز نایستاده است. هر گاه از دوره تیموری یاد می شود، هنر خطاطی و مینیاتور و انواع نقاشی در ذهن تجلی می کند. توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی در این دوره موجب رشد هنر کتاب آرایی گردید. در روند ساختن نسخه های مصور، همبستگی خوشنویس و نقاش به دلیل اشتراک وظیفه شان - که همانا انتقال اندیشه سخنور بود - استحکام بیشتر می یافت. هنر کتاب آرایی فقط به نگارگری و نگارگری منحصر نمی شد، بلکه تذهیب کاری، حاشیه سازی، جدول کشی و جلد سازی و غیره نیز عوامل مکمل یکدیگر در آرایش یک نسخه خطی بودند. از این رو در کارگاه های کتابسازی همکاری نزدیک بین خطاطان، نقاشان، مصوران، مذهبان، وراقان، صحافان برقرار بود. در اصل مقاله سعی شده تا به اختصار به جنبه های مختلف هنر در ارتباط با ادبیات پرداخته شود.

واژه های کلیدی: هنر، ادبیات، سده نهم، نسخه های خطی، ارتباط ادبیات با هنر.

مقدمه

اگرچه چنگیز و سپاهیاناش در طول پنجاه سال اولیة هجوم خود بسیاری از بناهای تاریخی و فرهنگی را در شهرهای سمرقند و بلخ و مرو و نیشابور و هرات و دیگر سرزمین های آبادان آن دوره از بین بردند، و تعداد زیادی از هنرمندان و علما را از دم تیغ گذرانیدند، با این حال گروهی از آنان به نقاط دور دست چون روم و هند گریختند و با همت خود نگذاشتند ریشه علم و ادب و هنر ایرانی بشکند. تا اینکه پس از یک سده که کم کم حکمرانان مغول با فرهنگ و تمدن و هنر ادبیات ایرانی - اسلامی در ماوراءالنهر و خراسان آشنا شدند، درصدد برآمدند تا خرابی های گذشته را جبران کنند که در این راه تا حدود زیادی توفیق یافتند. البته در این میان نباید تلاش های بسیار حکمرانان محلی مانند آل کرت در هرات و امرای پارس را که با مغولان از در سازش و مدارا درآمدند،

* استاد، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

نادیده گرفت، زیرا آنان بودند که به حفظ فرهنگ و هنر خود توجه داشتند. دلیل این مدعا وجود آثار گرانبهائی خطاطی و نقاشی این دوره بر مقابر و بناهای آل کرت در هرات است. آثاری که حلقه اتصال روابط فرهنگی و پیوستگی هنری بین دوره پیش از مغول و آغاز تجدید حیات هنری دوران تیموری است.

از آثار خطاطی این دوره، خط ثلث عالی به شیوه قدیم بر لوح مزار خواجه شهاب الدین عبدالله نمودانی در هرات است که در سنه ۷۴۴ ق / ۱۳۴۳ م. نوشته شده، و خط توقیع نمای مزار جوانی در خاک شیخ ابوالعلا در محرم ۷۵۹ ق / ۱۳۵۷ م. و خط توقیع تعلیق نما بر مزار طغرل بن امیران فوشنجی در رباط پی غربی هرات از سال ۷۵۶ ق. / ۱۳۵۷ م. و خط رقاع تعلیق نمای سلطان شاه در سنه ۷۷۷ ق. / ۱۳۷۵ م. بر ظرف هفت جوش جامع هرات که به امر غیاث الدین محمد کرت ساخته شده است. (حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۸۹)

با اینکه تیمور در اواخر سده ۱۴ م. امپراطوری وسیعی را در آسیای میانه تشکیل داد و غلبه نظامی او بر ایران غلبه ای کامل بود، اما او و بازماندگانش نتوانستند چون اسکندر و اعراب که باعث تمدن تازه و حیات اجتماعی جدیدی در ایران شدند، تمدن تازه ای در ایران پی ریزی کنند و صورت خاصی به زندگی ایرانیان بخشند.

از طرف دیگر، «نواب تیمور فجایع جنگیز را در ایران تجدید نمود. سی و پنج کرت لشکرکشی های او تمام نواحی ایران و ممالک مجاور را زیر و زبر کرد. در طی کشتارهای فجیع و غارت های مهیب او فرهنگ و تمدن زیان بسیار دید. از سخت کشی های او داستان ها آورده اند که موی بر اندام راست می کند. در اصفهان از کله ها مناره ساخت و در دهلی نزدیک صدهزار تن اسیر را کشتن فرمود. بسیار شهرها با خاک یکسان گشت و بسیار عزیزان پیکرهاشان به خون درغلطید تا تیمور لنگ نام و نشان چنگیز اُغری را زنده کرد. با مرگ او جهانی از بیم و وحشت بیاسود و دیری برنیامد که بین اولاد و احفاد او آتش فتنه بالا گرفت.» (زرین کوب، ۱۳۶۳، ص ۹۰).

تا اینکه شاهرخ پسر تیمور در آغاز قرن ۱۵ م. در هرات به تخت حکومت نشست و میراث های هنری را در سمرقند و هرات پرورانید. پس از آن بود که این شهر (هرات) مرکز رنسانس هنری آسیای میانه گردید و انواع هنر، به ویژه هنر کتاب نویسی به اوج خود رسید و بناهای عظیمی با کتیبه های زیبا مزین به انواع خطوط ساخته شد. این مکتب هنری تا اواخر عصر سلطان هنرپرور حسین بایقرا در سده ۱۵ م. در هرات در اوج بود و بعد از آن هم ادامه یافت. در واقع، از طریق مکتب هرات بود که «هنرهای خطی، نقاشی، مصوری، کتاب سازی، مینیاتور به بخارا و اصفهان و تبریز و شیراز و هند رفت.» (حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۹۲)

هرات در سده نهم هجری عظمت بسیار پیدا کرد و این اعتبار مرهون توجه شاهرخ و بایسنقر و دیگر امیران تیموری، به ویژه سلطان حسین بایقرا بوده است. در واقع، رونق و عظمت فراوان هرات و نیز تجلیل پادشاهان تیموری از ارباب فضل و هنر سبب شد که هنرمندان، شاعران، نویسندگان و دانشمندان بسیاری از شهرهای مختلف به این مرکز فرهنگی سرازیر شوند و با تجمع خود در این شهر کانون فرهنگی معتبری به نام مکتب هرات پدید آورند.

«گفتنی است که مکتب هرات در مینیاتور و فنون مربوط به کتاب آرایی (خوشنویسی، تذهیب و تجلید) تشکل یافته تر و منسجم تر بود و هنرمندان هراتی آگاهانه و با سبکی یکسان به کار می پرداختند؛ در حالی که در ادبیات سده نهم این انسجام و کار آگاهانه به چشم نمی خورد. از این رو مکتب هرات فقط در مورد نقاشی مینیاتور و تذهیب مصداق بارز دارد و ادبیات این دوره را، با وجود داشتن ویژگی های سبک عراقی، نمی توان مکتبی ادبی دانست؛ چرا که در آثار شاعران و نویسندگان مقیم هرات، آن وحدت آگاهانه سبکی و فکری یافت نمی شود.»

پس از امیر تیمور، شاهرخ و فرزنداناش که اکثراً هنرمند و هنرپرور بودند، در خراسان و سایر بلاد نقاشان و مذهبیان را مورد تشویق و اکرام قرار می دادند.

دولتشاه سمرقندی در تذکره الشعرای خود در شرح احوال شاهرخ می نویسد: «اما چهار هنرمند در پایتخت شاهرخ بوده اند که در ربع مسکون به روزگار خود نظیر نداشته اند: خواجه عبدالقادر مراغی در علم ادوار موسیقی، یوسف اندکانی در خوانندگی و مطربی و استاد قوام الدین در مهندسی و طراحی و معماری و مولانا خلیل مصور که ثانی مانی بوده» (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و هشت) مولانا خلیل در نقاشی استادی چیره دست بود و از وی در مقدمه مرقع بهرام میرزا یاد شده و او را در عهد خود یگانه روزگار خوانده و نام او را امیر خلیل به قلم آورده است. (همان، ص سی و هفت).

اما شهرت شاهرخ بیشتر مدیون زمینه سازی او در ظهور مکتب مینیاتور هرات بوده است. از سویی بایسنقر نیز با فراخوانی هنرمندان به دربارش، در شکوفایی هرات و تبدیل آن به کانون هنرهای زیبا سهم عمده ای داشت. او علاوه بر حمایت از هنر و هنروران، خود نیز در زمره خوش نویسان طراز اول به شمار می رفت و گفته اند بر اقلام شش گانه خط فارسی تسلط فراوان داشت ...

شاهرخ کتابخانه بزرگ و معتبری در هرات دایر کرد و بایسنقر نیز در دوره حکومتش بر هرات، کتابخانه و مدرسه ای هنری ترتیب داد و سرپرستی آن را به میرجعفر تبریزی سپرد. صدها نقاش، خوش نویس، تذهیب کار و جلد ساز زبردست از مراکز هنری آن دوره، یعنی شیراز، تبریز، اصفهان و سمرقند به هرات رفتند و به کتاب آرای و استنساخ کتاب پرداختند. «مکتب هرات ویژگی های خاص خود را داشت، اما در عین حال، بر پایه سنت های متعددی، از جمله مکتب های نقاشی تبریز و شیراز استوار بود.» (انوشه، ۱۳۷۸، ص ۱۱۰۰)

علاقه بایسنقر به هنر چنان بود که از همه جا هنرمندان را به هرات خوانده و تربیت می فرمود، چنان که استاد سیدی احمد نقاش و خواجه علی مصور را از تبریز به هرات آورد و در کتابخانه خویش جای داد. همچنین مورخین نوشته اند که کتاب، نقاشان و مذهبیان بسیار همواره در کتابخانه وی مشغول کار بوده اند و همانا شاگردان این گروه بودند که در عهد سلطان حسین میرزا بایقرا مکتب هنر خطاطی و نقاشی هرات را تکمیل فرمودند.

باری شاهرخ و بایسنقر میرزا نسبت به هنرمندان توجه خاص داشتند و همین علاقه و توجه مخصوص بود که استادان نبوغ خود را نیز ظاهر ساختند. (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و هشت). در زمان بایسنقر میرزا نقاشان بسیار بودند - غیر از آنها که مرقوم شد - که استاد ولی الله، سیمی نیشابوری، سیف الدین نقاش و احمد بن محمود کمال مذهب از آن جمله می باشند. (همان، ص سی و نه)

در دوره یکصد و چند ساله تیموری، صنعت و هنر چنان پیش رفت که بشر آن روز و انسان های بعدی فریفته مزایای آن شدند و در سراسر جهان درخشیده است و هیچ گاه از تابشگری باز نایستاده است. (مایل هروی، ۱۳۵۳، ص ۱۰۷)

هرگاه از دوره تیموری یاد می شود، هنر خطاطی و مینیاتور و انواع نقاشی ها در ذهن تجلی می کند. تیمور مسلماً به هنر علاقه نشان می داده است، زیرا شاهرخ به گسترش آن توجه داشته است. سه فرزند شاهرخ نیز هر یک شاخصی از هنر و دانش بودند و اگر الغ بیگ دارالعلمی در سمرقند بنا نمود، بایسنقر میرزا دارالصنایعی در هرات پی ریزی کرد و ابراهیم سلطان مکتب نقاشی و خطاطی در شیراز تأسیس کرد. وقتی یک امیر و شهزاده در حد اعلای هنرمندی قرار داشته باشد، بی گمان هنر و صنعت راه تکامل خود را می پیماید. چنان که ابراهیم سلطان در نوشتن خط محقق در طراز اول خطاطان قرار داشت و بایسنقر میرزا در ریخت خط

ثلث بی نظیر بود. نمونه های خطوط این دو برادر در آستان قدس وجود دارد و کتیبه مسجد گوهر شاد، شاهد صادق است.

بایسنقر میرزا آن قدر به هنر نقاشی و خطاطی علاقه داشت که خزانه پدر را بدین راه صرف کرد. خواندمیر در حبیب السیر گوید: «بایسنقر به مجالست ارباب علم و کمال به غایت راغب و مایل بود، و در تعظیم و تبجیل اصحاب فضل و هنر در هیچ وقتی از اوقات اهمال و اغفال نمی نمود ... و هر کس را از خوشنویسان و مصوران و نقاشان و مجلدان در کار خویش ترقی می کرد و به همگی همت به ترفیه حالش می پرداخت. (همان، ص ۱۰۸-۱۰۹)

از آنجا که میراث بزرگ ادبیات فارسی از طریق کتب خطی به دست ما رسیده است، ادبیات و کتاب خطی - که وسیله ای برای گسترش سخنوری بود - هنر کلام و نگارش، تزیین کتاب و مصورسازی طی قرن های متمادی هیچگاه از تحول و توسعه دایمی باز نایستاده است.

ادبیات فارسی در خطّه وسیعی آفریده می شد. نه تنها از راه مهاجرت شاعران و کارگزاران فرهنگ، بل عمدتاً از طریق فرستادن کتب خطی که غالباً به تصایر مزین بودند، به طرز موفقیت آمیزی گسترش می یافت. ادبیات دنیوی چون رسالات علوم طبیعی، کتابهای تاریخ و غالباً دیوان های شعر به نقاشی آراسته می شد. با پیشرفت سخنوری، امکانات بیشتری برای هنر مصور کردن اشعار فراهم آمد. منظومه ها، گونه های شعر و طرح داستانی نو در نقاشی کتاب تنوع ایجاد کرد و هریک، این را با موضوع تازه ای غنا بخشید. بی شک، شعر با ادبیات پیش از اسلام، با افسانه ها و داستان های کهن با زبان های پارسی میانه پیوند داشت، همان طور که نشانه های پیشین نقاشی کتاب را در دیوار نگاره ها و تصاویر ظروف فلزی و سفالین (و حجاری ها) می یابیم. در این پیوند تردیدی نیست، اما نباید فراموش کرد که پدیده ادبیات کلاسیک فارسی و نقاشی کتاب به عصری متفاوت که بنابرخواست ها و اهداف خاص خود پیشرفت کرده است، تعلق دارد.

«نقاشی اکنون در کتابهایی به کار می رفت که به خط عربی نگاشته می شد و به مثابه یکی از عناصر کتاب آرای می توانست سبک نگارش و شیوه طرح کلی کتاب را نادیده انگارد.

هنر کتاب آرای به وحدت ناگزیر تمامی عناصر تزیین و لازم و ملزوم بودنشان نیاز داشت. انتظام دقیق تناسب بین متن نوشته و تصویرها، بین متن و حاشیه ها و نیز همنوایی موزون در خط و نقاشی، همسانی اصل دو بعدی در نقاشی و زینت کاری دو بعدی در کتاب آرای، همه و همه در جریان تحول این هنر برقرار شد. بعدها، خوشنویسان ایرانی متناسب با نیازهای نگارش فارسی، نوآوری و تغییراتی در خط عربی ایجاد کردند. از اواخر سده هشتم تا سده یازدهم، به موازات تحول نقاشی، خوشنویسی نیز متحول شد، و رشته همبستگی این دو هنر استحکام بیشتری یافت.» (اشرفی، ۱۳۶۷، ص ۲۳-۲۴)

توجه به همبستگی ادبیات و نقاشی، ما را به شناخت ویژگی دیگر این هنر راهنمایی می کند، اینکه نگارگری ایرانی در عرصه هنر کتاب آرای رشد کرده، و از این رو با نگارش گری پیوندی بی واسطه داشته است. در آن روزگار به منظور انتشار آثار منظوم و منثور سخنوران بزرگ، متون را با خط خوش می نگاشتند، و سپس این وظیفه را برعهده نقاش می گذاشتند که او بنابر انتخاب خود و یا طبق سنت معمول، بخش هایی از متن را به تصویر درآورد و برکتاب بیفزاید.

«نقاش ایرانی با جوهر و روح کار خوشنویس آشنایی کامل داشت، زیرا او نیز نظم و وزن «خط» را تجربه می کرد. و بی سبب نیست که نقاشان غالباً خطاط هم بودند.

در روند ساختن نسخه های مصور، همبستگی خوشنویس و نقاش به دلیل اشتراک وظیفه شان - که همانا انتقال اندیشه سخنور بود - استحکام بیشتری می یافت. ارتباط بنیادی بین عمل نوشتن و عمل نقش کردن چنان بود که در زبان فارسی، فعل نگاریدن یا نگاشتن - و لغات و کلمات مشتق از آنها - هر دو معنا را می رساند.

هنر کتاب آرایی فقط به نگارشگری و نگارگری منحصر نمی شد، بلکه تذهیب کاری، حاشیه سازی، جدول کشی و جلد سازی و غیره نیز عوامل مکمل یکدیگر در آرایش یک نسخه خطی بودند. از این رو، در کارگاه های کتابسازی همکاری نزدیک بین خطاطان، نقاشان، مصوران، مذهبان، وراقان، قطاعان، صحافان برقرار بود. (اشرفی، ۱۳۶۷، ص ۱۵)

«توجهی که نسبت به خطاطان و نقاشان مبذول می گشت به همان نسبت به صحافی و جلد سازی در امر کتاب و هنر زیبا ساختن کتاب می شد و با آنکه در هرات صحافان و جلدسازان استاد به هم رسید مع ذلک به آنان اکتفا نکرده در هر جا خطاط و نقاش و صحافی نشان می دادند وی را به هرات می طلبیدند. در تبریز استاد قوام الدین مجلد تبریزی در صحافی و هنرهای جلد سازی به غایت اشتها داشت و صیت شهرت او به هرات رسیده بود. بایسنقر میرزا او را از تبریز به هرات آورده در کتابخانه گماشت و مورد توجه ساخت. وی در صحافی انواع هنرنمایی می فرمود از جمله معرق را که تا آن عهد نبود ابداع کرد. معرق سازی نخست به اصطلاح آن روز منبت در جلد خوانده می شد و آنگاه در آن کار استادان هنرها ظاهر ساخته تا آنکه در زمان شاه طهماسب به کمال رسید ...» (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و هشت). هدف مشترک استادان خطاط و نقاش و مذهب و صحاف نیل به آن زیبایی متعالی است که نه فقط چشم ها را بنوازد، بل دل ها را روشن کند.

جلوه کامل چنین هنری را در نفیس ترین نسخه های خطی سده های نهم و دهم از جمله در نسخه های شاهنامه بایسنقری، شاهنامه و خمسه تهماسبی می توان دید.

«در ۶۹۰ صفحه ۲۶×۳۸ سانتی دارای ۱۲ صفحه نقاشی بسیار ظریف با رنگهای دلکش معدنی و ۲۲ صفحه تصاویر در هر صفحه ۹۳ بیت به قلم متوسط نستعلیق عالی جعفر بایسنقری و وقایه لاکمی منقش گلداز بسیار نفیس با رنگهای مشک و طلائی.

این کتاب که شهکار هنر مکتب هراتست در سنه ۸۳۳ ق / ۱۴۲۹ م به همکاری ماهرترین هنرمندان عصر از خطاط و نقاش و مصور و مذهب مانند میرزا خلیل و جعفر بایسنقری و مولانا علی مصور و قوام الدین مجلد و خواجه غیاث الدین و احمد رومی و سیف الدین و معروف نقاش و پاینده درویش و غیره برای شاهزاده هردوست بایسنقر در هرات نگاشته و ساخته شده و اکنون در موزه سلطنتی ایران در قصر گلستان محفوظست

این کتاب رامتخصصان هنرشناس از گرانبهارترین کتب دنیا تشخیص کرده اند و تذهیب و تزیین و تمام کارهای هنری آن - که در هر صفحه، چندین عنوان مذهب گل کاری و بین السطور دندان موش هم دارد - توسط هنرمندان ماهر درباری انجام شده و طرح های گل و گیاه این تذهیب، نمونه دقت در جزئیات و شفافیت رنگست.

پرفسور د، برت گوید: بایسنقر میرزا پسر شاهرخ (متوفی ۸۴۶ ق / ۱۴۴۲ م) هنرمندان زبردست را از سرتاسر امپراطوری تیموریان در دارالعلم هرات گرد آورد. درین شهر بود که کاغذ ساز، خطاط، تذهیب کار، صحاف، رنگساز، نقاش، شیرازه بند در تهیه کتابهایی که می توان بعضی از آنها را از عالی ترین کتابهایی که در تاریخ بشر ساخته شده دانست، همکاری می کردند، و نسخه شاهنامه بایسنقری را به وجود آوردند، که در خطاطی و تذهیب و نقاشی شهکاری شمرده می شود.

صحافان نیز از نظر هنر، از همکاران هنرمند خود عقب نماندند و نفیس ترین جلدی برای آن ساخته اند، و حتی نمونه های این تجلید خراسانی، مورد تقلید جلد سازان اروپا گردید، و این کتاب عالی ترین مرحله کمال کتابسازیست. (میراث ایران، ص ۲۴۵ نقل در حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۴۵۰)

امتیاز این نسخه در اتقان تصاویر و ابداع در تزیین و استادی در رسم حوادث است. بطوریکه روحانیت مخصوصی دارد، و در تماسک اجزای رسم و وحدت تألیف بین آنها، و تنوع در مناظر و خالی بودن از مکررات ملال آور مکتب های تبریز و شیراز، و مراعات کمال دقت در کشیدن اسپها و بوته ها و گلها و پرندگان و زینت لباسها و انواع فرش و قالی و غیره مزایای گفتمنی دارد. (حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۴۵۰)^۱

گذشته از شاهنامه بایسنقری، آثار متعدّد دیگری در هنرستان (مکتب) هرات آفریده شده است «از جمله صورتی است که در موزه هنرهای پاریس وجود دارد که صورت مزبور رسیدن امیرهمای را به دربار چین نشان داده و تاریخ آن راجع به سال ۸۳۴ ق/ ۱۴۳۰ م است و در آن صنعتی مخلوط و متناسب از صنعت لطیف و اسلوب ظریف ایرانی و جمال و زیبایی فنّ چینی در دوره منگ (Ming) ملاحظه می شود. علاوه بر این اثر آمیزش اسلوب فتنی چینی در زمان «منگ» به تقلید فتنی ایرانی در تصاویر نسخه خطی معراج نامه که اکنون در کتابخانه ملی پاریس محفوظ است مشکل نبوده و به آسانی واضح خواهد شد.

نسخه مذکور در سال ۸۴۰ ق/ ۱۴۳۶ م در هرات برای شاهرخ نوشته شده و بیشتر تصویر آن دارای وضع مربعی شکل و از متن نسخه خطی جدا و مستقل می باشد (سحاب، ۱۳۵۷، ص ۷۵-۷۶)^۲ علاوه بر متون مهم فارسی که بعضاً اشاره شد «منبع الهام نقاشان ایرانی که در قرن نهم و دهم با نوک قلم ذخایر بی مانندی بر گنجینه آثار ذوقی بشر افزوده اند یا داستانهایی است که از زبان یونانی ترجمه شده بود و یا ترجمه های عربی داستانهای هندی منسوب به بیدپای حکیم و یا قصص مقامات حریری. در این شیوه نقاشی که آن را شیوه بغداد خواندیم از هر سه این منابع به یک درجه استفاده شده است.» (طاهری، ۱۹۴۵، ص ۶۸)

شاید یکی از مهم ترین مراکزی که دربردارنده آثار برجسته ادبی همگام با انواع هنرها سده نهم قمری به شمار می آید «موزه بریتانیایی یکی از موزه های بزرگ و مشهور عالم است ... کتابخانه این موزه امروز یکی از مهم ترین و بزرگ ترین کتابخانه های عالم است. این کتابخانه دارای تخمیناً در سال ۱۹۴۴ پنج میلیون جلدکتاب های عمده جایی به زبان های مختلفه باختر و خاور می باشد. علاوه بر آن در این کتابخانه تقریباً هفتاد هزار نسخه خطی و صد هزار نقشه، و طومار، و بیشتر از دو هزار پاپیروس یونانی و مصری عهد قدیم، و بسا نسخه های ممتاز و بی نظیر یافت می شود.» (ی. د. ۱۹۴۴، ص ۷۲-۷۴ به اختصار). حجم آثار صنعتی متعلق به موزه بریتانیایی بسیار قابل توجه است و چندین فهرست مفصل از آنها تاکنون چاپ شده است که فقط به عنوان نمونه تعدادی از آثار خطی کهن سال و ممتاز و باتصاویر متعلق به سده نهم فهرستوار آورده می شود:

۱- **خمسۀ نظامی** (Add. 27261) به تاریخ ۸۱۳ هجری که دارای چند مجلس مینیاتور بسیار عالی است.

۲- **شاهنامه فردوسی** (Or. 1403) که به تاریخ ۸۴۱ هجری مسوده شده و دارای مینیاتورهای شایان توجهی است که شیوه و خصوصیات نقاشی چینی را نشان می دهند.

۳- **خمسۀ نظامی** (Add. 25,900) که به تاریخ ۸۴۶ هجری مسوده شده و دارای مینیاتورهای رنگین خیلی مرغوب است، و به عقیده دانشمندان صنعت شناس انگلیسی و اروپایی آن مینیاتورها از دلپسندترین کارهای ایرانی به شمار می رود.

۴- **دیوان فریدالدین عطار** (Or. 4151) که به تاریخ ۸۷۷ هجری مسوده شده است.

۵- دیوان جامی (Or. 4123) به تاریخ ۸۹۴ هجری.

۶- یوسف و زلیخا جامی (Or. 4535) به تاریخ ۸۹۵ هجری.

۷- خمسه امیر خسرو (Add. 24,283) که به تاریخ ۹۱۷ هجری مسوده شده، و دارای مینیاتورهای رنگین استاد میرک است (ی. د. ۷۲/۱۹۴۴، ۷۳ و ۷۵).

تصاویر موجود در نسخ خطی ایران یکی از بارزترین تجلیات ذوق و هنر و فرهنگ مردم این سرزمین است. اهمیت این نسخ خطی و تصاویر آن به حدی است که چیزی از هنر معماری و سایر هنرهای ایران کم ندارد. نگاره هایی که اکنون در تمام موزه های دنیا و مجموعه های خصوصی چون دژ گرانیهایی نگهداری می شود و نه تنها باعث فخر این موزه ها و مجموعه ها گردیده، بلکه با مبالغ هنگفتی دست به دست می گردد.

نگاره های ایرانی به اذعان همه هنرشناسان و پژوهشگران دارای ظرافتها، خصلتها و ویژگی های پیچیده ای است که شناخت و تحقیق درباره آنها خالی از لطف نیست. نگاره هایی که در سال های اخیر بسیار مورد توجه محققان و هنرشناسان شرق و غرب قرار گرفته و با نام «مینیاتور» معرفی شده است.

«در آستانه سده نهم هجری، پیوندهای باز هم نزدیکتری بین شیوه های گوناگون مکاتب هنری شیراز^۴ و تبریز^۵ و بغداد^۶ برقرار شد. این بار پیوندها به مهاجرت بزرگ نقاشان مربوط بود که به دستور امیر تیمور و پس از فتح بغداد (۷۹۵ و ۸۰۳ ق) و تبریز (۸۰۴ ق) انجام گرفت ... کتاب دیوان اسکندر سلطان از جمله نسخی است که در تاریخ ۸۱۳ هجری قمری در شیراز نوشته شده و صفحات مصور زیبایی دارد و در موزه بریتانیا موجود است. معروف ترین کتاب تصویر شده در زمان اسکندر سلطان کتابی است که به نام سلطان شناخته شده و مجموعه ای از اشعار شعرای فارسی است که در لیسبون نگهداری می گردد.» (شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ۹۶-۹۷). شاهزاده ابراهیم پسر دیگر شاهرخ که مردی ادیب و هنردوست بود به مدت ۲۰ سال (یعنی از ۱۴۱۴ تا ۱۴۳۴ میلادی) در شیراز فرمانروایی کرد و به حمایت از نویسندگان و نقاشان پرداخت. مثالی یک شاهنامه پرتصویر که به سلطان ابراهیم اهدا شده در کتابخانه بادلیان در آکسفورد است و تاریخ حدود ۱۴۳۵ میلادی را بر خود دارد.

یکی دیگر از نسخه های مصور تهیه شده در شیراز که با طرح هایی درشت تر تصویر گردید، کتاب خاوران نامه است که زندگانی حضرت علی (ع) را دربر دارد و تعدادی از اوراق این کتاب باقی و به طور پراکنده در موزه های دنیا موجود است. و نیز برگ هایی از این نسخه در موزه هنرهای تزئینی ایران نگهداری می شود. این کتاب در سال ۸۳۰ هجری قمری به دست «ابن حسام» به نظم درآمده و بین سال های ۸۵۴ تا ۸۹۱ هجری قمری به تصویر کشیده شده است. در زیر یکی از این آثار، نام نگارگر آن با این عبارت درج گردیده است: «کوچکترین بندگان فرهاد» (همان، ص ۹۷-۹۸).

با اینکه دوره تیموریان یکی از برجسته ترین دوران نگارگری ایران به شمار می رود، اما تاکنون هیچ گونه کتابی در زمینه این هنر از حکومت تیمور و سمرقند به دست نیامده است، ولی در زمان حکومت شاهرخ - همان طور که سخن رفت - فرهنگ و هنر مورد حمایت قرار گرفت و با آرامشی که ایجاد گشت، هنرمندان آموخته های پیشین را به تکامل رساندند و شیوه ای به دور از عوامل بیگانه بنیاد نهادند.

با انتخاب هرات به عنوان پایتخت از سوی شاهرخ «ابن شهر شاهد اوج نگارگری و تصویرگری در کتاب شد. از هنرمندان زمان او موسیقیدان معروف عبدالقادر مراغه ای و قوام الدین معمار و مولانا خلیل نقاش هستند که مورد حمایت او بودند. یکی از زیباترین آثار دوره تیموری و مکتب هرات، کتاب کلیله و دمنه «نصرالله

ابوالعالی» است که در کتابخانه کاخ موزه گلستان نگهداری می شود. تصایر این کتاب به صورت نگاره هایی جدا از متن و کاملاً مستقل ترسیم شده است و همچنین به کار بردن رنگ زرد طلایی که آسمان تعدادی از این قطعات را با آن رنگ آمیزی کرده اند و، تنوع گل و برگها از ویژگی های این نسخه به شمار می رود که در رنگ آمیزی به زیبایی جلوه گر شده است. مثلاً رنگ زرین آسمان که بر روی قسمتی از سنگها و بدن حیوانات تکرار شده تعادل و تناسب بسیار پسندیده ای را در این نقاشی موجب گردیده است.» (همان، ص ۱۰۲)

یکی دیگر از کتاب های مصور شده در زمان شاهرخ، کتابی است با عنوان جامع التواریخ اثر «حافظ ابرو» که اوراقی از یک نسخه ارزشمند آن که در مکتب هرات تصویر شده، در موزه رضا عباسی نگهداری می شود. (همان، ص ۱۰۴)

اختلاف میان شاهزادگان تیموری بعد از مرگ شاهرخ (۸۵۰ ق) سالی چند دوام یافت تا بالاخره پس از بایسنقر، سلطان حسین بایقرا از سال ۸۷۲ تا ۹۱۱ هجری قمری در هرات فرمانروایی کرد. هرات در دوره این پادشاه، شاهد عصر طلایی نقاشی بود. عنایت و نوازش او در سی و پنج سال سلطنت به اهل فضل و هنر، خراسان خاصه هرات را چون شهر غزنین در ایام پادشاهی سلطان محمود غزنوی ساخت و اهل هنر در عهد او و وزیر دانشمندش امیرعلیشیر نوایی عزت فراوان داشتند که تاریخ کمتر نظیر آن را نشان داده است. نقاشان مشهور این دوران پرورش یافتگان و تربیت شدگان استادان عهد شاهرخ بودند ... (منشی قمی، ۱۳۵۲، ص سی و نه)

همان طور که اشاره شد با نفوذترین شخصیت فرهنگی در هرات، امیرعلی شیر نوایی بود که سیاستمداری برجسته و به همان اندازه نیز قطب مهم ادبی و هنری به شمار می رفت. او موسیقی دان، شاعر و نقاش نیز بود. «تاکنون هیچ حامی و مشوق اهل فضل و هنری همچون او دیده نشده است.» (بینیون و دیگران، ۱۳۶۷، ص ۲۲۸)

همچنین «در کارگاه های دربار او بود که «بهزاد» هنرمند پراوازه، به فعالیت پرداخت. در این دوران توجه عمده به شاهنامه بود، ولی دیوان ها و دیگر آثار سایر شعرا مانند خمسه نظامی، بوستان و گلستان سعدی نیز مورد توجه قرار گرفت.

احساس جنگ در شاهنامه های دوره تیموری وجود دارد، ولی از نظر تصویری از خشونت آن کاسته شده و دنیای ساده و شاعرانه ای از لطافت و آرامش را تصویر می کند و جای آن را، توجه بیشتر به جزئیات لباس ها و منظره و طبیعت گرفته است.» (شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ۱۰۹)

«از اسناد بازمانده این دوره چنین برمی آید که کارگاه نقاشی کتابخانه سلطنتی تیموریان به خصوص در امر کتاب آرایی با هنرهایی چون کتابت (خطاطی)، تصویر، تذهیب و کارهای وابسته بدان همچون جدول کشی و لاجوردشویی و تجلید و غیره سروکار داشته است ضمناً کارهایی چون حکاکی و قلم زنی روی فلزات و حجاری (سنگتراشی) و کاغذسازی برای کتابت و کاشی تراشی و صدف تراشی و غیره تحت نظر رئیس کتابخانه (کلانتر) بوده است. کارهای مربوط به تجلید و مرمت کتاب (فصالی و وصالی) نیز تحت نظر کارگاه هنری کتابخانه انجام می شده است.» (آژند، ۱۳۸۱، ص ۹۳-۹۴)

حجم آثار ادبی - هنری سده نهم در مکتب شیراز و هرات نسبتاً معتنا به است که به جهت اختصار - علاوه بر آثار ذکر شده فقط به معرفی دو شاهنامه آن هم متعلق به مکتب شیراز بسنده کرده و سپس به اجمال از نقاشی و معماری دوره گورکانی هندوستان یاد کرده و مطلب را تمام می کنیم.

نخست شاهنامه کتابخانه عاثة لنین گراد است که در فهرست دورن شماره ۳۲۲ دارد، مینیاتورهای آن مربوط به مکتب شیراز است که کار روی آن را حدود ۸۴۴ ق / ۱۴۴۰ م تخمین می زنند و کتابت آن به نستعلیق خوش خفی ۸۴۸ ق / ۱۴۴۴ م است که ۱۷ صفحه مصور مینیاتور دارد، که از آن جمله تصویر کفش گر شیرسوار در

کتاب هنرهای زیبای عرب و ایران چاپ شده است و چهره کشی والبسه و خصایص آن ایرانی است. و آنچه فردوسی در بیتی وضع کفش گر مست را شرح کرده، عین آن به خامه هنرمند مصور گردیده است:

از آن می سر کفشگر مست بود به دریا در انگشت او شست بود

این کفشگر مست با دست راست از پس پشت، گوش شیر زبان را آنقدر تاب و فشار داده که اثر زور دست او در چهره شیر نیز نمایانست، و این وضع موجب حیرت و تعجب شیردار و بینندگان دیگر گشته است. (حبیبی، ۱۳۵۵، ص ۳۱۷)

نسخه دیگر شاهنامه شعبه شرق شناسی لنین گراد است که در سنه ۸۴۹ ق / ۱۴۴۵ م. نوشته شده و مینیاتورهای آن شبیه مکتب شیراز معاصر هنر هراتست و یکی از مناظر رنگین آن که در هنرهای زیبای عرب و ایران طبع شده، شه سوار جوان تاجدار است که لباس شاهنامه فاخر دارد و بر اسب تازی سیاه دونده سوار و با تیر و کمان حمله ور می شود. چستی و چالاکی و دلاوری در حرکات این جوان تا زنده نمایان است. رنگ آمیزی تمام منظر متناسب و جالب است. خط نستعلیق خفی این نسخه متوسط و از خطوط بسیار عالی نیست.

منظر دیگر رودابه دختر زیبایی است که از بالای قصر گیسوی تابدار خود را فروهشته و زال آن را گرفته و به مدد آن بالا می رود، و مردی دیگر در سبزه زار روبروی قصر انگشت تعجب به دهان گرفته و نگران این منظر بدیع عاشقانه است.

چهره کشی ایرانی و البسه و تزیینات قصر نهایت جالبست و این مایه هنر را از سوابق مکتب هرات توان شمرد. (همان، ص ۳۱۷-۳۱۸)^۸

«در اوایل قرن نهم هجری (قرن شانزدهم میلادی) طوایف ازبک موسوم به شیانی بر ماوراءالنهر و هرات مسلط شدند و آخرین فرد خانواده تیموری بابر را از آن جا راندند و او به هندوستان رفته و در آنجا رونقی به هم زد و سلسله امپراطوری مغول هند را تأسیس کرد.» (آربری، ۱۳۴۶، ص ۲۳۰)

تاراچند در کتاب نفوذ اسلام در فرهنگ هند می نویسد: «که در مملکت هندوستان تقریباً هر عمارت چه تاریخی و یادگاری و چه مفید و مسکونی، سبک هند و اسلامی را پیروی می کند. (متن انگلیسی، ص ۲۵۶-۲۵۷)

نقاشی هندوستان هم از فرهنگ ایران متأثر گشت، چنان که در بسیاری از مینیاتورهای عهد سلاطین گورکانی، موضوع تصویر هندی است، ولی اصول نقش کردن تصویر، ایرانی یا هند و ایرانی است، چه صنعت نقاشی ایران مربوط به خوش نویسی است. ولی صنعت نقاشی هندوستان بر ترسیم خطوط دلالت کننده و محکم اما قدری سیال مبتنی است ... طراحی صافی، فضای خالی، منظره بدیع و توجه به جزئیات همچو جواهرآلات و البسه این ها اختصاصات نقاشی ایران است که به شکل نقاشی هندو درآمده. فقط موضوع نقاشی متعلق به هیئت جامعه هندوستان است و الّا طرح ریزی، رنگ آمیزی و زمینه تصویر تقلید خوبی از صنعت نقاشی ایران است.» (هادی حسن، ۱۳۷۳، ص ۱۸۹)^۹

معماری گورکانی با ترکیب عناصری ناهمگن از معماری ماوراءالنهر، تیموری، هندی، ایرانی و اروپایی شیوه ای عالی و غنی پدید آورد. خصوصیات فراگیر معماری گورکانی آن را از سایر سبک های معماری اسلامی متعلق به دوره های پیش در شبه قاره هند، متمایز کرده و به آن جاذبه ای جهانی بخشیده است.

معماری گورکانی از ابتدا جامد و انعطاف ناپذیر نبود و نسبت به شرایط ناحیه ای و سنت های ساختمان سازی گوناگون قابل انعطاف باقی ماند.

به سب آن که گورکانیان وارث مستقیم تیموری ها بودند، عناصر پایدار معماری آن ها، به خصوص در اثنای دوره نخست، تیموری بود. (در منابع قدیم تر از آن به عنوان معماری ایرانی یاد شده است)

حقیقتی که معمولاً شناخته نشده است، این است که ویژگی های اساسی معماری تیموری مانند تقارن کامل در نقشه به شکلی استوار در نماها منعکس می شد، چنان که الگوهای پیچیده اطاق ها در معماری گورکانی نسبت به دوره صفویه در ایران بیشتر مورد بهره برداری قرار گرفت، در حالی که معماری صفویه نیز از همان سنت معماری تیموری بهره برده است. (کُخ، ۱۳۷۳، ص ۱۴) «نمونه بنای دوره تیموری هند، مدرسه صدر اعظم مقتدر آن زمان یعنی خواجه محمود گاوآن (در متن قآن آمده که اشتباه است) (۸۷۶ ق/ ۱۴۷۱ م) در بیدر می باشد که کاملاً باکاشی های معرق پوشانده شده. مناره بلند و باریک به سبک ایرانی در «چندمنار» واقع در دولت آباد که به وسیله علاءالدین شاه (۸۴۰ ق/ ۱۴۳۶ م) ساخته شده و همچنین دروازه معروف یوسف عادل شاه و منار «شاه رضا» در گلبرگه از این نظر قابل مطالعه است.» (آربری، ۱۳۴۶، ص ۱۵۷-۱۵۸)^{۱۰}

خلاصه اینکه فن نقاشی و دیگر هنرها به ویژه در همگامی با ادبیات در دوره تیمور و جانشینان او ترقی و نشو و نما یافته و به اعلی درجه کمال رسید و بعدها در عصر بهزاد و شاگردان او به حد اکمل بالغ گردید.

پی نوشت ها

- ۱- جهت اطلاع بیشتر از *شاهنامه بایسنقری* ر.ک: هنر عهد تیموری، ص ص ۴۸۰-۴۴۸ و نیز: شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ۱۰۸-۱۰۵.
- ۲- جهت اطلاع بیشتر ر. ک: همان، ص ص ۶۸-۷۹.
- ۳- تصویری کوچک که در آن ریزه کاری به کار رفته باشد، نوعی نقاشی خاص مشرق زمین که در آن قواعد علم مناظر و مرابا و کالبد شناسی رعایت نمی شود و رنگ جنبه تزیینی دارد و جزئیات با ریزه کاری های خاص نشان داده می شود (معین، محمد. *فرهنگ فارسی*، ذیل: مینیاتور) برای اطلاع بیشتر ر. ک: شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ص ۱۱-۱۳.
- ۴- مصون ماندن شیراز از هجوم مغول ها شیراز به محلی امن برای گرد آمدن بسیاری از هنرمندان و دانشمندان گردید. بدین ترتیب این شهر در مقام حافظ ارزش های هنری و فرهنگی ایران، از اهمیت والایی برخوردار گردید (شریف زاده، ۱۳۷۵، ص ص ۹۱-۹۸).
- ۵- این مکتب همان مکتب هنری دوره صفوی تا آغاز دوره شاه طهماسب است (همان، ص ص ۱۲۷-۱۴۱).
- ۶- مکتب نگارگری دوره عباسیان (همان، ص ص ۶۳-۷۱).
- ۷- برای اطلاع بیشتر ر. ک. اژند، ۱۳۸۱، ص ص ۸۹-۹۹.
- ۸- جهت اطلاعات بیشتر و نمونه های قابل توجه ر. ک: عبدالحی حبیبی. *هنر عهد تیموریان* (تهران، بنیاد فرهنگ، ۱۳۵۵).
- ۹- جهت اطلاعات بیشتر ر. ک: تاراچند. *تأثیر اسلام در فرهنگ هند*، ترجمه علی پیرنیا - عزالدین عثمانی (تهران، پازنگ، ۱۳۷۴) ص ص ۳۱۹-۳۳۵.
- ۱۰- جهت تفصیل مطلب ر. ک: آربری، *میراث ایران* تألیف سیزده تن از خاورشناسان، زیر نظر آربری. ترجمه احمد بیرشک و دیگران (تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب، ۱۳۴۶) ص ص ۱۸۹-۲۴۸.

منابع و مأخذ

- آربری، ا.ج. (۱۳۴۶). *میراث ایران تألیف سیزده تن از خاورشناسان*، زیر نظر آربری. ترجمه احمد بیرشک و دیگران، تهران، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اژند، یعقوب. (۱۳۸۱). «کارگاه هنری سلطان حسین بایقرا»، *هنرهای زیبا*، نشریه علمی - پژوهشی دانشکده هنرهای زیبا دانشگاه تهران، ش ۱۲، زمستان، ص ص ۸۹-۹۹.

- اشرفی، م. م. (۱۳۶۷). همگامی نقّاشی با ادبیات در ایران، ترجمه رویین پاکباز، تهران، نگاه.
- انوشه، حسن (۱۳۷۸). دانشنامه ادب فارسی، ج ۳، ادب فارسی در افغانستان، تهران، مؤسسه فرهنگی و انتشاراتی دانشنامه، وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- بینون، لورنس؛ ویلکینسون، ج. و. س.؛ گری، بازیل. (۱۳۶۷). سیرتاریخ نقّاشی ایرانی. ترجمه محمد ایرانمنش، تهران، امیرکبیر.
- تاراجند. (۱۳۷۴). تأثیر اسلام در فرهنگ هند، ترجمه علی پیرنیا. - عزالدین عثمانی، تهران، پازنگ.
- حبیبی، عبدالحی. (۱۳۵۵). هنر عهد تیموریان و متفرعات آن، تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- زرین کوب، عبدالحسین. (۱۳۶۳). سیری در شعر فارسی، تهران، نوین.
- زکی محمد حسن. (۱۳۵۷). تاریخ نقّاشی در ایران، ترجمه ابوالقاسم سبحان، تهران، صاحب کتاب، چاپ سوم.
- شریف زاده، عبدالمجید. (۱۳۷۵). تاریخ نگارگری در ایران، تهران، حوزه هنری.
- طاهری، ابوالقاسم. (۱۹۴۵). «دوره تحول نقّاشی ایران (۱)»، روزگار نو، ج ۴، ش ۶، ص ص ۶۵-۷۰.
- کُخ، ابا. ۱۳۷۳. معماری هند در دوره گورکانیان، ترجمه حسین سلطان زاده، تهران، دفتر پژوهشهای فرهنگی.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۵۳). لغات و اصطلاحات فنّ کتابسازی همراه با اصطلاحات جلد سازی - تذهیب - نقّاشی، به کوشش مایل هروی. تهران، بنیاد فرهنگ ایران.
- منشی قمی، قاضی میراحمد. (۱۳۵۲). گلستان هنر، به تصحیح و اهتمام احمد سهیلی خوانساری.
- نیر سینا، هدایت. «مکتب هرات در نگارگری»، ره آورد، ش ۲۲، صص ۵۴-۵۹.
- هادی حسن. (۱۳۷۳). مجموعه مقالات هادی حسن. بانوشته های خلیق احمد نظامی، عزیز عثمانی و غلام سرور، تهران، بنیاد موقوفاتی دکتر محمود افشار.
- ی. د. «موزه بریتانیایی لندن»، (۱۹۴۴). روزگار نو، ج ۴، ش ۲.

جهت اطلاع بیشتر

- آرزو، عبدالغفور. (۱۳۷۶). «مکتب ادبی هرات»، دُرّ دری، س ۱، ش ۱، بهار، ص ص ۲۲-۲۷.
- آریان، قمر. (۱۳۶۲). کمال الدّین بهزاد، تهران، انتشارات هنر و فرهنگ و انتشارات هیرمند.
- آژند، یعقوب. (۱۳۸۱). «هنرپروری و هنروری در دوره شاهرخ»، تاریخ، مجله تخصصی گروه تاریخ دانشگاه تهران، س ۳، ش ۳، ص ص ۷۵-۹۰.
- بنووال، محمد افضل. (بی تا). «بررسی مینیاتور در عصر تیموریان هرات از نظر ادبیات»، ادب، ج ۱۹، ش ۱-۲، ص ص ۵۳-۶۲ و نیز: ادب، ج ۱۹، ش ۳-۴، ص ص ۳۴-۳۸ و نیز: ش ۵-۶، ص ص ۴۹-۷۰.
- بهنام، عیسی. (۱۳۴۲). «مکتب نقّاشی هرات»، نقش و نگار، ش ۸، ص ص ۲۴-۲۹.
- پارسای قدس، احمد. (۱۳۵۶). «سندی مربوط به فعالیت های هنری دوره تیموری در کتابخانه بایسنقری هرات»، هنر و مردم، ش ۱۷۵، ص ص ۴۲-۵۰.
- رابینسن، ب. و. (۱۳۷۶). هنرنگارگری ایران (۱۳۱۳-۱۸۹۶/۷۵۱-۱۳۵۰) ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی، ص ص ۴۹-۱۸.

شراتو، امبرتو؛ گروبه، ارنست. (۱۳۷۶). هنرایلخانی و تیموری، ترجمه یعقوب آژند، تهران، مولی.

- طاهری، ابوالقاسم. (بی تا). «دوره تحول نقّاشی ایران (۲)»، روزگار نو، ج ۵، ش ۱، ص ص ۴۱-۴۹.

- عالی افندی، مصطفی. (۱۳۶۹). مناقب هنرووران، ترجمه تحشیه توفیق هـ. سبحانی، تهران، سروش، ص ص ۵۵-۹۳.

- گویا اعتمادی، محمد سرور. (بی تا). «نگارستان هرات و نقاشان وی»، سالنامه کابل، ش ۷، ص ص ۳۴۱-۳۵۳.
- مایل هروی، نجیب. (۱۳۸۰). تاریخ نسخه پردازی و تصحیح انتقادی نسخه های خطی، تهران، کتابخانه، موزه و مرکز اسناد مجلس شورای اسلامی.
- «مروزی بر مکاتیب مینیاتور ایران، مکتب هرات» (۱۳۷۰). فصلنامه هنر، ش ۲۰، زمستان، ص ص ۳۴-۴۳.
- نعیمی، علی احمد. (۱۳۲۸). صورتگران و خوشنویسان هرات در عصر تیموریان، کابل، انجمن تاریخ.
- همایونفرخ، رکن الدین. (۱۳۴۸). «هنر دوره تیموری و کمال الدین بهزاد»، وحید، س ۶، ش ۱۰، مهر، ص ص ۸۳۳-۸۴۰ و نیز: وحید، س ۶، ش ۱۱، ص ص ۹۹۴-۱۰۱۱.

شیخ ابواسحق اطعمه شیرازی و حافظ

دکتر منصور رستگارفسائی *

چکیده

شیخ اطعمه طنز پرداز و نقیضه پرداز بزرگ شیراز در قرن نهم است. این نوشتار ضمن معرفی زندگی، شخصیت و آثار او، می‌کوشد وجوه معنایی عنوان‌ها و نامه‌های این شاعر را یافته، ریشه‌ها و روند اجتماعی شکل‌گیری این نوع شعر (طنز و نقیضه) را جستجو کند و محورهای معنایی آن را بیابد. بخش دیگر نقیضه‌های شاعر بر شعرای دیگر است و به صورت ویژه، حافظ.

واژه‌های کلیدی: ابواسحق، نقیضه، طعام، حافظ.

مقدمه

شیخ جمال‌الدین ابواسحق حلاج اطعمه شیرازی از شاعران و نویسندگان طنزپرداز و نقیضه‌ساز شیراز در قرن نهم هجری است که او را «شیخ اطعمه»، «شیخ ابواسحق حلاج»، «بسحق اطعمه» و «مولانا بسحق شیرازی» هم نامیده‌اند. (هرمان‌اته، ۱۳۳۷، ص ۱۸۸)

کلمه بسحق: «بسحاق» مخفف «ابواسحق» است و چنان‌که در املاء قدیم فارسی، شایع بوده است، آن را «بسحق» بدون واو و الف می‌نوشته‌اند اگر چه نامش را جهان‌الدین نوشته‌اند، خود در یک رباعی، خویشتن را «جلال» می‌خواند:

ای حلقه به گوش سفره‌ات طوق هلال
پرداخته‌ای هریسه در عین کمال
هر کفچه که می‌زنی به طاس روغن
گویی تو، که زنده می‌شود روح «جلال»

(همان، ص ۱۷)

۱- «بسحق» کنیه‌ی این شاعر شیرازی است ولی او معمولاً این کلمه را به عنوان نام یا تخلص خود به کار می‌برد: چنین گوید اضعف عبدالله الرزاق، المعروف به حلاج:

منصور، انا الحق گفتم، بسحق انا الحلوا
این معنی حلوایی و آن دعوی حلاجی

شمیم قلیه دمد تا قیامت ای بسحق
زهر گلی که دمد از گل معطر ما

۲- گاهی او خود را معروف به «حلاج» می‌خواند و می‌گوید ... ابواسحاق، المعروف به حلاج و زمانی خود را بسحق حلاج می‌خواند:

عصرها باید که تا بحسق حلاجی دگر
مادح حلوا شود یا مدح‌خوان بکسمات

* استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز.

حلّوای پشمک خوشتر توان خورد در دستگاه بسحاق حلاج

* * *

چه کم گردد از خوان نوالت بیند زلهای بسحاق حلاج

(همان، ص ۱۸)

۳- «اطعمه» لقب دیگر اوست که این عنوان را به این دلیل به وی داده‌اند که در شعر خود به وصف انواع طعام‌ها همت گماشته است. (صفا، ۱۳۶۳، ص ۲۴۵)

در این مورد توجه داشت که بسحق اطعمه را نباید با «نظام‌الدین احمد اطعمه» که اندکی پیش از بسحق، در شیراز می‌زیست، اشتباه کرد زیرا احمد نیز در شعر خویش به انواع طعام‌ها اشاره می‌نمود و در اوصاف آن‌ها، داد سخن می‌داد و به همین دلیل بسحق اطعمه در اشعار خود از ادخال شعر خود با شعر شاعرانی چون احمد اطعمه نگران بوده است.

به املا من زین لطائف بسی است ولی خوف ادخال با هر کسی است
(همان، ص ۲۱)

۴- لقب دیگر وی «شاعر طعام» است:

گفت با شاعر طعام به رمز کله‌پز، آن زمان که کیبا دوخت
(همان)

۵- «شاعر اطعمه» نیز، عنوان دیگر بسحق است که طبعاً در این موارد، شعر وی نیز «شعر اطعمه» خواهد بود: خوان چونهی، بنه عیان، «شاعر اطعمه» بخوان
لوت خوران به هم نشان دو سه چهار و پنج و شش
(همان، ص ۲۲)

و گر اشراف و اکابر برسانند ز جود «شاعر اطعمه» را جایزه‌های کجری
(همان)

شعر اطعمه

در نصابی گفته‌ای بسحاق «شعر اطعمه» کز سر این سفره، معمورند خلق بحر و بر
(همان)

بس که شیرین گفته‌ای بسحاق «شعر اطعمه» خرده‌ی قند و نبات در دهان خواهم فشاند
(همان)

۶- بسحق در مواردی خود را «مرشد گرسنگان»، «مرشد گسنگان» و «مرشد گشنگان» می‌خواند: تا به تخلص، مرشد گشنگان شدم
پخته شده به مطبخم، دیگ سخن بدین نمط
(همان)

چو بسحق این شعرها در جهان بسرای دل گشنگان گفته‌ایم
(همان)

۷- بسحق خود را «واصف» طعام‌ها هم می‌داند: من آن چه وصف طعام است با تو می‌گویم
تو خواه از سخنم پند گیر و خواه ملال
(همان)

بسحق به زادگاه خود اشاره‌ای صریح و قاطع ندارد اما از اقامت در شیراز و فارس بسیار سخن می‌گوید و معمولاً او را «شیرازی» خوانده‌اند.

قند بسحق گر از فارس به دریا افتد موج شربت بکشد بیخ سسرای کجری
(همان، ص ۲۳)

همچو بسحق ز شیراز برای بغرا
تا به حدی است مرا میل خراسان که مپرس
(همان، ص ۲۳)

او از «آب رکنی» و «مصلی» و «سعدیه» شیراز سخن می گوید و دل بسته‌ی لولیان شیرازی است:
از شوق آب رکنی و ذوق برنج زرد
همچون قلندران به مصلی نشسته‌ام
(همان، ص ۲۳)

گر آب رکنی بایدت از کوزه‌ی نو، دم به دم
از بوی صحن چرب خود تقصیر با سقا مکن
(همان، ص ۲۳)

یا رفته‌ام به «سعدی» و در آستان شیخ
با نان گرم وارده و خرم‌ا، نشسته‌ام
(همان، ص ۲۳)

اگر چه خلق جهان پای‌بند ترکانند
حلاوتی است در این لولیان شیرازی
(همان، ص ۲۳)

۸- گاهی نیز، بسحق خود را «گشنه‌ای» که غله‌اش را تاراج کرده‌اند می خواند:

کنون خود گشنه می‌مانم در این شهر
که ترکان کرده‌اند آن غله، تاراج
(همان)

ندارم بهر بغرا یک سیر آرد
و طبعاً شعر وی، برای دل گشنگان سروده می‌شود:
چو بسحق، این شعرها در جهان
برای دل گشنگان گفته‌ایم
(همان)

از روزگار ولادت بسحق، اطلاعی دقیق نداریم ولی می‌دانیم که در عهد حکومت سلطان اسکندر عمر شیخ بر فارس، از ندمای او بوده است و عمر شیخ در ۷۹۶ هـ. ق. کشته شده است و اسکندر پس از وی با آن که خردسال بوده، به فرمان جدش با برادران دیگر خود، فارس را در تیول خود داشت تا آن که در میان برادرانش نزاع درگرفت و میرزا اسکندر در سال ۸۱۱ هـ. ق. به خراسان گریخت و مورد عنایت عم خود شاهرخ واقع شد و اندکی پس از کشته شدن برادرش پیر محمد، فارس و اصفهان را مسخر کرد و به سال ۸۱۲ هـ. ق. جانشین برادر شد و خود در سال ۸۱۷ هـ. ق. اسیر و کور و مقتول گردید، بنابراین قاعداً باید اشاره دولتشاه سمرقندی بدین که «... به روزگار پادشاه زاده، اسکندربن عمر شیخ ... ابواسحاق، ندیم مجلس او بوده است ...» (دولتشاه، ۲۸۰) مربوط به همین چند سال باشد. دولتشاه در دنبال همین مطلب می‌نویسد: «... بسحق چند روزی به مجلس پادشاه، حاضر نشد، روزی که به مجلس آمد شاهزاده پرسید که مولانا این چند روز، کجا بودی؟ بسحق، زین خدمت بوسید و گفت: ای سلطان عالم، یک روز حلاجی می‌کنم و سه روز پنبه از ریش بر می‌چینم ... و گویند مولانا بسحق ریش دراز داشته، از قاعده بیرون ...» (همان، ص ۲۷۶)

از خانواده او نیز هیچ نشانه‌ای در اشعار وی وجود ندارد ... به هر حال در فاصله‌ی سال‌های ۸۱۲ تا ۸۱۷ هـ. ق. شاعری مشهور بود که در دستگاه سلاطین روزگار خود راه یافته بود و حسب‌المعمول باید در سنین چهل پنجاه سالگی بوده باشد زیرا در بعضی از اشعار خود، به پیری خویش اشاراتی دارد:

که خود دارد گمان آن که در سن شبابستی
(همان، ص ۲۵)

چنان بر دنیای فربه زند بسحق در پیری

بنابراین ولادتش باید دست کم میان اواسط قرن هشتم و یا سال‌های دهه‌ی دوم از نیمه دوم آن قرن، اتفاق افتاده باشد.

تحصیلات

«... نمی‌دانیم مولانا ابواسحق چه فرا گرفته و کجا و نزد چه کسانی درس خوانده و یا آن‌که اشتغالش به شاعری که گویا منافی پنه‌زنی و ندافی او نبود، به سائقه مطالعات و ذوق شخصی صورت گرفته بود، به هر حال استقبال‌های بسحق نشان می‌دهد که او به رسم شعرای زمان در دیوان‌های مشهور شاعران پارسی‌گوی مرور کرده و به شیوه‌ی آنان، به شاعرانی از قبیل سعدی، سلمان، خسرو، حافظ و کمال خجندی و ... جواب گفتن آثارشان توجه خاصی داشته است و این رسم یعنی استفاده از غزل‌ها و قصاید و قطعات مشهور فارسی برای طنز و شوخی پیش از این هم معمول بوده است ...» (صفا، ۱۳۶۳، ص ۲۴۷) اما در دیوان بسحق اشارتی به تحصیل او در مدرسه سنقری شیراز وجود دارد:

ز چاه مدرسه‌ی سنقری شنیدم دوش که کرد مشوره با دلو و گفت با فراش

که بهر رشته‌ی مهتر، کمال چشمه‌ی ما روان چو آب حیات است عذب و گوهرپاش

بسحق بنابر دیوان اشعارش با بسیاری از دانش‌های زمان چون اطلاعات نجومی، صرف و نحو، فنون ادبی و لغت و امثال و آیات و احادیث آشنا می‌نماید و بر دانش‌های مدرسه‌ای مسلط است:

«... باشد که در اسطرلاب مان گرده، کوکب طالع ما بیند که در برج حمل یا بره‌ی شیر هست مقارنه دارد
یا در منزل با گوشت گاو پیر، احتراق خواهیم یافت:

کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت یسا رب از مادر گیتی به چه طالع زادم

(همان، ص ۲۶)

چون با منجم روغن بگفتند جواب داد که در زیج گرد خوان، به رصد مرصود نان پهن، می‌نماید که فردا به طالع سعد چون دو درجه و یک دقیقه از اول چاشت، بگذرد، تربیع قرص آفتاب و ماه نان و پنیر در برج جوزا و گردکان پر مغز خواهد بود. و مقارنه با ستاره‌ی دنباله‌دار کلونده، خواجگانه دارد و محاق و کسوفش در برج ثریای خواسته‌ی انگور شاهانی خواهد بود تا محترق گردند، باشد که این قران‌ها آخر گردد ...» (همان، بفرانامه، ص ۲۴۷ و ۲۴۸)

بسحق در فواتح حکایات و در داستان‌هایی چون سفره‌ی کنزالاشتها و داستان مزعفر و بغرا نیز به ارائه کمالات لفظی و معنوی و ادبی خویش می‌پردازد:

حبیب خدا سیدالمرسلین که محبوب او گشته بود انگبین

بشیر و نذیر و سراج منیر که بود اختیارش به معراج شیر

جهان در جهان ترک لذات کرد که از نان جو، سیر هرگز نخورد

ز حق باد رضوان به یاران اوی که همکاسه بودند بر خوان اوی

(همان، ص ۲۶)

معیشت بسحق

اگر چه بسحق در معنا اهل فقر است ولی مسلماً زندگی او نیز توأم با فقر و تهی‌دستی بوده است. بنا بر قول شادروان دکتر صفا «بسحق به جای هزل و طعن اجتماعی، جواب‌ها و استقبال‌های خود را منحصر به توصیف

اطعمه و اغذیه کرده اما یقین است که در ذکر این اوصاف، سخن او خالی از بیان آرزوهای پنهانی طبقات محروم جامعه‌ی آن زمان و شاید خود شاعر نباشد ...» (صفا، ۱۳۶۳، ص ۲۴۷)
بسحق احتمالاً از قبل شاعری خود درآمدی داشته و ارتزاق می‌کرده است، بعضی نیز او را حلاج و پنبه‌زن دانسته‌اند:

بیش از این گر روزیم از گفته بسحق بود این زمان مهمان خوان نعمت اللهم دگر
(همان، ص ۲۹)

اما همه جا از خود به عنوان فقیری تنگ‌روزی و نگران و نومید سخن می‌راند:
طشت حلوا چه بری از پی نعشم فردا کاین دم از گرسنگی، طشت من از بام افتاد
(همان، ص ۳۰)

پا در هواست مرغ و برنجم چو وجه آن بر بال غاز و کبک و کبوتر نوشته‌اند
(همان، ص ۳۰)

حلوای پشمک خوش‌تر توان خورد در دستگاه، بسحق حلاج
(همان، ص ۱۸)

رزق بسحق گر از کیسه‌ی یاران باشد طاس لوزینه به دست دگران خواهد بود
(همان، ص ۳۱)

به خوان نان، که تا در بسته شد من بی‌خور و خوابم
به زلف آشفته، کزاین چرخ چون، ماهیچه در تابم
(همان)

به همین جهت است که میل او به شعر اغذیه بی‌چیزی نیست:
میل بسحق به این اطعمه بی‌چیزی نیست غالب الظن من آن است که اسراری هست
(همان، ص بیست و هشت)

در خوردن لوت و صفت اطعمه کردن تا لبّه لقصد اثرک الله، علینا
(همان، ص ۲۹)

او می‌داند که شعر اطعمه او در دل همگان تأثیر می‌گذارد و آنان را شاد می‌سازد:
آن مردم از اشعار بسحق چو نار و پسته، خندان آفریدند
(همان، ص ۲۸)

گفت بسحق چنین شعر ز انواع طعام تا شود گرسنه آن سیر که خواند یک بار
(همان، ص ۲۸)

گر اشتها به شعر منت شد، عجب مدار کاین گشنگان حدیث غذا خوش ادا کنند
(همان، ص ۲۸)

مرگ بسحق

وفات بسحق را به سال ۸۲۷ برابر با ۱۴۲۳ میلادی یا ۸۳۰ برابر با ۱۴۲۷ میلادی یا سال‌های ۸۲۸ و ۸۳۸ یا ۸۴۰ نوشته‌اند. (ریحانه‌الادب، جلد دوم، ص ۱۷۰ و تاریخ ادبیات در ایران، جلد چهارم، ص ۲۵۰، و تاریخ ادبیات

در ایران، همرمان اته، ص ۱۸۸ و تاریخ نظم و نثر در ایران، ص ۲۹۶ و ۲۹۷ و ۳۲۰ و قبر او در زاویه جنوب غربی تکیه چهل تنان شیراز است.

۱- از معاصران او شاه سیفالدین ابونصر است که قصیده آفاق و انفس را در مدح وی سروده است به مطلع:

مطلعی شیرین شنو مانند حلوا سر به سر مصرعی قند و نبات و مصرعی شهد و شکر

۲- سلطان اسکندر بن عمر شیخ تیمور والی فارس (۸۱۷-۸۱۲) که گفته‌اند ابواسحق با او روابط نزدیک داشت.

۳- شاه نعمت‌الله ولی (۷۳۴-۷۳۰) که اگر مرگ بسحق را در فاصله ۸۴۰-۸۲۷ بدانیم طبعاً سال‌های آخر عمر این دو تن با هم مقارن بوده است و نوشته‌اند که شیخ ابواسحق مرید و معتقد شاه نعمت‌الله بوده است و در سفری که شاه نعمت‌الله در دوران اسکندر بن عمر به دعوت او به شیراز آمد، ابواسحق او را ملاقات کرد.

«شنیدم که نوبتی ماهان در کرمان به صحبت حضرت مقدسه رسیده بود، بعد از آن که در مقابل آن ابیات حضرت مقدسه (شاه نعمت‌الله ولی) که فرموده‌اند:

گاه موحیم و گاه دریاییم	گوهر بحر بی‌کران ماییم
تا خدا را به خلق بنماییم	ما بدان آمدیم در عالم

او گفته بود:

رشته‌ی لاک معرفت ماییم	گاه خمیریم و گاه بغراییم
ما از آن آمدیم در مطبخ	که به ماهیچه قلیه بنماییم

حضرت مقدسه ... متوجه او شده فرمودند: «رشته لاک معرفت شما می‌د؟» و بسحق در جواب گفت «که ما نمی‌توانیم از «الله» گفت از «نعمت‌الله» می‌گوییم.» (صفا، ۱۳۶۳، ص ۴۲۸ و ۴۹۰)

۴- نظام‌الدین احمد اطعمه که در سال ۸۲۸ وفات یافته و شاه داعی شیرازی با وی معاشرت داشته و مرثیه‌اش گفته است.

۵- کاتبی نیشابوری ترشیزی که تا سال ۸۳۸ زنده بوده است و بسحق را در این دو بیت ستوده است:

شیخ بسحاق دام نعمته	گرم پخت او خیال اطعمه را
سفره‌ای او فکند در عالم	هست بر خوان او صلا همه را

(همان)

۶- قبولی از شاعران قرن نهم هجری که در سال ۸۸۰ دیوان خود را تدوین کرده است و در آن‌جا در قطعه‌ای بسحق را ستوده است که این شعر حاکی از آن است که پیش از آن سال، شعر بسحق به حدی معروف بوده است که نکته‌دانی آن را برای دیگران حکایت می‌کرده است:

خداوندگارا به پای شکوفه	نشستیم با جمع یاران زمانی
مفرح به مقدار نوشیده هر یک	بجز این جهان کرده پیدا جهانی
ز گفتار بسحق آن‌جا کتابی	همی خواند از جمع، نکته‌دانی

(همان، ص ۲۵۰)

آثار بسحق

دولتشاه سمرقندی می‌نویسد: «بسحق مردی لطیف‌طبع و مستعد و خوشگوی بود و از اجناس سخنوری، اشعار اطعمه را اختیار نموده و در این باب چون او کسی سخن نگفته است.» (دولتشاه، ۱۳۳۷، ص ۲۷۶)

کلیات دیوان بسحق ترکیبی است از شعر و نثر و اشعار او شامل بر قصاید، غزلیات و قطعات و رباعیات و فردیات است و علاوه بر مقدمات منشور، می‌توان از دیباچه رساله کنزالاشتها رساله، برای برنج و بغرا، رساله خواننامه، فرهنگ دیوان اطعمه یاد کرد.

شعر ابواسحق اطعمه

ابواسحق شاعری است که شعر خود را وقف اطعمه کرده است و خود بدین صفت می‌بالد:

راستی در صفت اطعمه کردن، بسحق
کس ندیدیم که مثل تو، مثالی دارد

(همان، ص ۴۷)

و به قول ادوارد براون «اشعار بسحق مملو است از اصطلاحات کهنه و متروک فن طبخی قرون وسطای ایران و غالباً لطف آن در این است که همه در استقبال اشعار جدی دیگران که در زمان شاعر، در السنه و افواه متداول بوده است به نظم درآمده است.» (براون، ۱۳۲۷، ص ۴۶۲)

ذهن بسحق به حدی در به خاطر آوردن اشعار مناسب و معروف، امثال و حکم فارسی و عربی چالاک است که می‌توان در هر جمله و عبارت منظوم یا منشور او، آیه، حدیث، ضرب‌المثل، شعر یا جمله‌ای از بزرگان ادب را پیدا کرد، عظمت ذهن مبتکر و خلاق او شاعر را در تلفیق و تهذیب و نتیجه‌گیری و نقیضه‌سازی توانمند می‌سازد و نشان می‌دهد که شاعر با شایستگی تمام در دیوان‌های شاعران معروف پارسی‌گوی مروری دقیق و عمیق داشته و در جواب‌گونه به اشعار شاعران بزرگ مهارتی بسزا کسب کرده است و شعر او اگر چه به دلیل به کارگیری الفاظ و ترکیبات و تشبیهات و مضامین مربوط به اغذیه و اشریه دارای محدودیت‌های لفظی است اما در شعر او تنوع معنوی و سادگی و روانی و تأثیرگذاری دلنشینی هست که در اشعار معاصران وی نیست و به همین دلیل هم بسحق شعر خود را می‌ستاید:

ماهیان گر بشنوند این شعر چون آب روان
بر سر نظمم برافشانند از دریا گهر

در مصر سخن تا بنشستم به فصاحت
بشکست ز قند سخنم قیمت حلوا
نزد شعرا خوان عبارت چو کشیدم
گفتند در این سفره، تو داری ید بیضا

(همان، ص ۶۰)

چه سفره‌ای است که بسحق در جهان گسترده
که می‌برند از آن بهره عوام و خواص

(همان، ص ۶۰)

سخن در اطعمه بسحق پاک کرد چو آب
بود که جایزه بستاند از شراب طهور

(همان)

حقیقت آن است که مهم‌ترین محور معنایی اشعار و آثار منشور بسحق وصف غذاهاست و به قول استاد صفا: «ابواسحق با استقبال و جواب‌گویی و تضمین اشعار پیشینیان و معاصران برای سخن گفتن، نخواست است شکم‌بارگی خود را ثابت کند بلکه تمام ابیات او نشان از آرزوی ارضا نشده و غرایز انسانی، درگیر و دار محرومیت‌ها و ناداشتی‌های طبقات معینی، دون طبقات مرفه است، مثلاً با خواندن این مطلع حافظ که نشان از اندیشه ژرف شاعر در مقام تنبه از گذشت عمر و فوات فرصت می‌دهد:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو
بسحق به یاد گرسنگی خود و طبقه پیشه‌وران همطراز خود می‌افتد و چنین وانمود می‌کند که با شکم
تهی بدین‌گونه سخنان، نباید از راه رفت و بنابر مثل عامیانه عهد ما، فکر نان، باید کرد که خربزه آب است، در
چنین حالی است که بسحق شعر حافظ را بدین‌گونه جواب می‌دهد:

طبق پهن فلک دیدم و داس مه نو
چرخ گو این عظمت چیست چو نتوان کردن
اگرم گندم بغرا نبود، بفروشم
دست بر دنبه بریان زن و یخنی بگذار
گفتم ای عقل به ظرف تهی، از راه مرو
قرص خورشید تو، یک روز، به نانی به گرو
خرمن مه به جوی، خوشه‌ی پروین به دوجو
سخن پخته همین است، نصیت بشنو

از همه آنچه نقل کردیم و از غالب اشعار بسحق مخصوصاً در جواب‌ها و تضمین‌های او، نوعی زهر خند
پیداست و او از این حیث و هم‌چنین در شیوه‌ی استقبال و تضمین اشعار پیشینیان، برای مقاصد حاصل خود،
شبهه و حتی پیرو عبید زاکانی است منتهی موضوع اصلی سخن را تغییر داده و به جای شرح مستقیم مفاسد
جامعه، بیان آرزوهای گرسنگان را در بوی سفره متنعمان برگزیده است و با مجموعه‌ای که در وصف اطعمه ترتیب
داده و با شوخ‌طبعی وهزل و گاهی طنزی که در آن اوصاف در پیش گرفته هم موضوع تازه‌ای بر موضوعات ادبی
فارسی افزوده و هم سبکی خاص در این راه پدید آورده که بعد از او مورد تقلید قرار گرفته است. (کلیات بسحق
اطعمه شیرازی، ص شصت و چهار و تاریخ ادبیات در ایران، جلد چهارم، ص ۱۹۸-۱۹۵)

بسحق و نقیضه‌سازی

با توجه بدان‌چه درباره‌ی جواب‌های بسحق از شاعرانی چون حافظ و عبید گفته شد باید دانست که کار
بسحق در این زمینه نقیضه‌سازی است که در اصطلاح ادبی به معنی «باژگونه جواب گفتن شعر کسی است» یا
«جواب شکننده و مخالف به شعر کسی دیگر دادن» و معمولاً سخنی است که جدی نیست و در حوزه‌ی هزل و
هجا و طنز قرار می‌گیرد و به قول بسحق شوخی مباحی است که بین جد و هزل قرار دارد و فرنگیان آن را پارودی
(Parody) می‌گویند که عبارت است از «منظومه‌ای که با روحیه‌ی مخالف منظومه‌ای دیگر ساخته شده باشد،
شعری که مضمونش مخالف با مضمون شعر دیگری باشد به منظور مخالفت یا ضدیت و مقابله بین دو شاعر، چنان
که یک یا چند بیت را شاعر دیگر جواب ضد، نقیض، یا مخالفی از لحاظ قول و نقل، لفظ و معنی بدهد.» (اخوان
ثالث، ۱۳۷۴، ص ۱۶)

دکتر زرین‌کوب پارودی را عبارت می‌داند از این‌که «اثری جدی را به صورت هزل‌آمیز درآوردند مثل
اشعاری که بسحق اطعمه در جواب بعضی غزل‌های حافظ و سعدی ... سروده» (زرین‌کوب، ص ۲۱) شادروان
اخوان ثالث در این باره می‌نویسد: «... بسحق نقیضه می‌گوید و البته که شاید کار بسحق اطعمه هم در یک شکل و
شمایل دیگر نظیر کار اجتماعی حافظ است در عالم جد و به هر حال لااقل جواب تلخ و تعریض تند او را با
هنجاری مزاح‌آمیز به یاد خواننده می‌آورد و در ذهن مردم آن زمان که آشنا به کلام نعمت‌الله ولی، حافظ و بسحق
هستند، گمان نمی‌کنم کار ساده‌ای باشد، فقط با تصور و تصویر کامل عیار همین آزمون است که می‌توانیم ارزیابی
بالنسبه درستی از این سه متاع داشته باشیم و در این صورت کار بسحق اطعمه نیز شاید از حد هزل محض و
تفنن پوچ شکمیات، بالاتر بیاید، پس هر متاعی را بایستی در عالم خود و با ترازوی خودش بشناسیم و قیمت
بگذاریم.» (اخوان ثالث، ۱۳۷۴، ص ۱۳۵)

اخوان آنگاه ادامه می‌دهد که: «... شاه نعمت‌الله ولی را غزلی است شطح‌آمیز و حماسی سخت مشهور که
این ابیات از آن غزل است:

ما خاک راه را به نظر کیمیا کنیم
در حبس صورتیم و چنین شاد و خرمیم
صد درد را به گوشه‌ی چشمی دوا کنیم
بنگر که در سراچه معنی، چه‌ها کنیم
موج محیط و گوهر دریای عزتیم
ما میل دل به آب و گل خود چرا کنیم
کمال خجندی که ظاهرأ به سید بی‌اعتقاد نبوده، آن را گرفته و چنین ساخته است:
دارم امید آن که نظر بر من افکنند
آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
ماییم خاک راه بزرگان پاکدین
آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند
اما، حافظ که گویا اعتقادی به شاه نعمت‌الله نداشته، غزل او را به تعریض‌های تندی و کنایاتی سخت گوشه‌دار جواب گفته است:

آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
در دم نهفته به ز طبیبان مدعی
آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند
باشد که از خزانه‌ی غییم دوا کنند
حالی درون پرده بسی فتنه می‌رود
تا آن زمان که پرده برافتد چه‌ها کنند
این بود نمونه کاری از اصل شعر شاه نعمت‌الله و استقبال معتقدانه‌ی منسوب به کمال و جواب جد پرطعن و تعریض حافظ، اما نقیضه بسحق اگرچه بیشتر نقیضه غزل حافظ می‌نماید اما با یک واسطه یا بی‌واسطه، نقیضه غزل شطحی شاه نعمت‌الله ولی هم هست و شعر بسحق چنین است:

کیا پزنان، سحر که در کله وا کنند
حیران در آن زر بن دندان کله‌اند
آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند
آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
چون دنبه را ز صحبت سختو گریز نیست
آن به که کار دنبه به سختو رها کنند
(همان، ص ۱۳۶)

اگر چه بسحق در نقیضه‌های خود، آثار جدی فردوسی، خیام، ظهیر فاریابی، عراقی، مولوی، سعدی، سلمان، خواجوی کرمانی و عمادفقیه را جواب می‌گوید اما در این میان علاقه او به سعدی و حافظ از همه بیشتر است که ما درباره‌ی سعدی و بسحق قبلاً در مقاله‌ای گفتگو کرده‌ایم. (سعدی‌شناسی، دفتر پنجم، اردی‌بهشت ۱۳۸۱ و بسحق اطعمه شیرازی و سعدی، ص ۶۰-۱۹) و اینک در پایان این مقاله، به جواب‌ها و نقیضه‌سازی‌های بسحق از اشعار حافظ می‌پردازیم:

بسحق و حافظ (۷۲۷ تا ۷۹۲ هـ. ق.)

بسحق که قطعاً در اواخر عمر حافظ زندگی می‌کرده است، در دیباچه‌ی رساله‌ی کنزالاشتهای خود، طلاقت الفاظ و متانت معانی حافظ را خمیری بی‌خمار و شرابی خوشگوار می‌داد و به همین جهت جابه‌جا از اشعار حافظ استقبال می‌کند، بسحق به مصلی و تربت حافظ فیض می‌جوید و می‌سراید:
از شوق آب رکنی و ذوق برنج زرد
همچون قلندران به مصلی نشسته‌ام
و ۲۶ غزل حافظ را جواب می‌گوید و حتی برای بعضی غزل‌ها، دو بار نقیضه می‌سازد که از این حیث یعنی جوابگویی به غزل، حافظ بیش از هر شاعر دیگری مورد توجه بسحق است، بسحق به حق سه نوع برداشت خاص از شعر حافظ دارد که این روش را در مورد دیگر شاعران اعمال نمی‌کند:
۱- تعداد زیادی از شعرهای حافظ را با ذکر نام او، استقبال، جواب و نظیره‌گویی می‌کند.

- ۲- شعرهایی را بدون ذکر نام، از حافظ مورد استفاده قرار می‌دهد.
- ۳- شعرهایی را از دیگران، به نام حافظ می‌آورد و نقیضه‌گویی می‌کند.
- ۴- در رساله‌ی ماجرای بغرا و برنج و رساله‌ی خواب‌نامه نیز اشعار حافظ را به عنوان تضمین یا اقتباس و جواب‌گویی مورد استفاده قرار می‌دهد. روحی دستغیب در رساله‌ی «حیات حافظ و تفال‌های آن»، روایتی درباره‌ی حافظ و زن بسحق اطعمه می‌آورد و می‌نویسد:
 زن بسحق اطعمه به حافظ می‌گوید این شعر را شما گفته‌اید که:
 دوش دیدم که ملانک در میخانه زدند
 گل آدم بسرشتند و به پیمانہ زدند
 حافظ می‌گوید آری، زن بسحق می‌پرسد: گلش کاه هم داشت؟ حافظ می‌فرماید: «اگر کاه داشت ترک برنمی‌داشت. (روحی دستغیب، حیات حافظ و تفال‌های آن، ص ۷۹، به نقل از ج ۱، ص ۳۴۹، حافظ شیرین‌سخن) مدلل غزل‌ها و ابیات حافظ که بسحق آن‌ها را جواب گفته است به شرح زیر است:
 ۱. اگر آن ترک، شیرازی به دست آرد دل ما را
 به خال هندویش بخشم، سمرقند و بخارا را
 ۲. اگر چه عرض هنر پیش یار بی‌ادبی است
 زبان خموش، ولیکن دهان پر از عربی است
 ۳. بلبل‌ی برگ گلی خوش‌رنگ در منقار داشت
 و اندر آن برگ و نوا خوش ناله‌های زار داشت
 ۴. عیب رندان مکن ای زاهد پاکیزه‌سرشت
 که گناه دگران بر تو نخواهند نوشت
 ۵. عکس روی تو چو در آینه‌ی جام افتاد
 عارف از خنده‌ی می در طمع خام افتاد
 ۶. آن که رخسار تو را رنگ گل نسرين داد
 صبر و آرام تواند به من مسکین داد
 ۷. دل ما به دور رویت ز چمن فراغ دارد
 که چو سرو پای‌بند است و چو لاله داغ دارد
 ۸. روشنی طلعت تو ماه ندارد
 پیش تو گل، رونق گیاه ندارد
 ۹. کی شعر تر انگیزد، خاطر که حزین باشد
 یک نکته در این معنی گفتیم و همین باشد
 ۱۰. سال‌ها دفتر ما در گرو صهبا بود
 رونق می‌کده، از درس و کتاب ما بود
 ۱۱. تا ز میخانه و می نام و نشان خواهد بود
 سر ما خاک ره پیر مغان خواهد بود (دو بار)
 ۱۲. ترک عاشق کش من، مست برون رفت امروز
 تا دگر خون که از دیده روان خواهد بود؟
 ۱۳. حلقه‌ی پیر مغانم ز ازل در گوش است
 بر همانیم که بودیم و همان خواهد بود

۱۴. دیدم به خواب خوش که به دستم پیاله بود
تعبیر رفت و کار به دولت حواله بود
۱۵. ترسم که اشک در غم ما پرده در شود
وین راز سر به مهر، به عالم سمر شود
۱۶. رسید مژده که ایام غم نخواهد ماند
چنان نماند و چنین نیز هم نخواهد ماند
۱۷. آنان که خاک را به نظر کیمیا کنند
آیا بود که گوشه‌ی چشمی به ما کنند!
۱۸. واعظان کاین جلوه در محراب و منبر می‌کنند
چون به خلوت می‌روند آن کار دیگر می‌کنند
۱۹. دارم از زلف سیاهت گله چندان که می‌رس
که چنان زو شده‌ام بی‌سر و سامان که می‌رس
۲۰. مقام امن و می‌بی‌غش و رفیق شفیق
گرت مدام می‌سر شود، زهی توفیق
۲۱. مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو
یادم از کشته‌ی خویش آمد و هنگام درو (دو بار)
۲۲. وصال او ز عمر جاودان به
خداوند مرا آن ده که آن به
۲۳. وقت را غنیمت دان آنقدر که بتوانی
حاصل از حیات ای جان، این دم است تا دانی
۲۴. هواخواه توام جانا و می‌دانم که می‌دانی
که هم نادیده می‌دانی و هم ننوشته می‌خوانی
- به علاوه بسحق در رساله‌ی ماجرای برنج و بغرا بدون ذکر نام حافظ، این بیت‌های او را جواب می‌دهد:
۲۵. صوفیان جمله نظرباز و حریفند ولی
زان میان حافظ دل سوخته بدنام افتاد
- و در چند سطر بعد نیز این بیت را می‌آورد که:
- به چنین صفت که هستی تو به کار خویش حیران
مگر آن که جوش‌بره به رهت چراغ دارد
- که جواب این بیت حافظ است:
۲۶. شب تیره چون سر آرم، ره پیچ پیچ زلفش
مگر آن که عکس رویش به رهم چراغ دارد

و باز می نویسد: «... عاشق با، در جواب این مصراع گفت: هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت.» که مصراع اخیر از این بیت حافظ مأخوذ است:

گل بخندید که از راست نرنجیم ولی هیچ عاشق سخن سخت به معشوق نگفت
و ادامه می دهد: که عاشق با گفت باشد که در اسطرلاب نان ... طالع ما بیند ...
کوکب بخت مرا هیچ منجم نشناخت یا رب از مادر گیتی، به چه طالع زادم
که این بیت هم از حافظ است و ادامه می دهد که ... فی الجمله هر پنج، یک جهت، شدند «آری به اتفاق جهان می توان گرفت.» که مصراع دوم این بیت حافظ است:

حسننت به اتفاق ملاحظت جهان گرفت آری به اتفاق جهان می توان گرفت
و گاهی یک مصراع حافظ را در همین رساله مورد استفاده قرار می دهد:
به غیر قلیه برنج این طعام ها هیچ است «هزار بار من این نکته کرده ام تحقیق»
و در مقدمه ی رساله ی خواب نامه، کلام خود را با این مصراع حافظ آغاز می کند که: زهی مراتب خوابی که به ز بیداری است، که از این بیت حافظ گرفته شده است:

سحر کرشمه ی زلفت به خواب می دیدم زهی مراتب خوابی که به ز بیداری است
بسحق، گاهی هم بیتی از حافظ را نقیضه سازی می کند بدون آن که منبع خود را بیان دارد:
گنده خوری گر به مذهب تو گناه است بیشتر از من، کس این گناه ندارد
که جواب این بیت حافظ است:

حافظ اگر سجده ی تو کرد، مکن عیب کافر عشق ای صنم گناه ندارد
یا این بیت بسحق:
مخلفی سنبوسه ی پُرقیمه بر منقار داشت در میان جوش روغن، ناله های زار داشت
که در جواب این بیت حافظ ساخته شده است:
بلبلی برگ گلی خوش رنگ در منقار داشت و اندر آن برگ و نوا خوش ناله های زار داشت
و باز همین بیت را جواب می گوید که:
چون نمکزی چرب و شیرین باد آن حلوا فروش

کاین خیال حلقه چپی در گردش پرگار داشت کاین خیال حلقه چپی در گردش پرگار داشت
که جواب بیتی دیگر از همان غزل حافظ است:
خیز تا بر کلک آن نقاش، جان افشان کنیم

کاین همه نقش عجب، در گردش پرگار داشت کاین همه نقش عجب، در گردش پرگار داشت
یا این بیت بسحق که:

این شعله ها که بر دل بسحق بر فروخت از رهگذر نور برنج شماله بود
که جواب این بیت حافظ است:
هر کو نکاشت مهر و ز خوبی گلی نچید در رهگذر باد نگهبان لاله بود
یا این بیت بسحق:
بر سایبان نان تُنک اعتماد نیست سختو مگر به باطن پاک شما رود!!
که جواب این بیت حافظ است:
از دیده خون دل همه بر روی ما رود بر روی ما ز دیده نبینی چه ها رود!!

ناگفته نگذیریم که بسحق، بعضی از اشعار شاعران دیگر را به نام «حافظ» ثبت می‌کند و از آن‌ها نظیره یا جواب می‌سازد، مثلاً شعر زیر را:

منم غریب دیار تو ای غریب‌نواز دمی به حال غریب دیار خود پرداز

از حافظ می‌داند، حال آن‌که این شعر، از اوحدی مراغه‌ای است و نظام‌قاری نیز آن را از همین شاعر می‌داند. (دیوان البسه، ص ۸۴) بسحق شعر زیر را هم از حافظ می‌داند:

ای پیکر خجسته چه نامی فدیک لک هرگز سیاه‌چرده ندیدم بدین نمک

در حالی که این بیت نیز از اوحدی مراغه‌ای است.

شادروان فرزند درباری روابط بسحق با حافظ می‌نویسد:

«بسحق که قریب ۲۱ سال بعد از مرگ حافظ در ۸۱۴ درگذشته است ۲۵ غزل حافظ را استقبال کرده است که اغلب این غزل‌ها از غزل‌های مسلم حافظ است و ذکر آن‌ها در دیوان بسحق دال بر آن است که این غزل‌ها در آن هنگام، در میان مردم از شهرت و محبوبیت برخوردار بوده است و در میان این غزل‌ها دو غزل مشکوک هم وجود دارد (که از اوحدی است) و یک بیت هم برای من تازگی دارد (که از خواجوست) و حافظ و بسحق هر دو این غزل سعدی را استقبال کرده‌اند که بسیار سال‌ها بر سر خاک ما رود ...». (فرزاد، ۱۳۶۷، ص ۱۱۰)

تصویر بسحق اطعمه و حافظ

شادروان استاد دکتر محمد معین، در کتاب حافظ شیرین‌سخن، می‌نویسد:

«یک پرده تصویر، از حافظ رواج یافته که وی را سربرهنه، در زیر درختی پرشاخه و منحنی‌الساقه، نشسته، نشان می‌دهد به وجهی که پشت را به مکتایی، تکیه و سر را به دست راست قرار داده است، در دست چپش کتابی (و ظاهراً دیوان او) است، خواجه دو پا را به فراغت گشاده روی سخنش با شخصی است معمم که عباپی کوتاه‌آستین، بر دوش دارد و به دو زانوی ادب نشسته، کمال اطاعت و خضوع را نمایش می‌دهد، در زیر تصویر حافظ نوشته شده: «خواجه حافظ علیه‌الرحمه» و در زیر تصویر شخص دوم نگاشته‌اند: «مولانا ابواسحاق شیرازی»، استاد فقید بران و آقای اقبال آشتیانی و آقای عبدالله رازی در تاریخ ایران و سالنامه ۱۳۰۶ روزنامه ایران، با نقل تصویر مزبور، منظور از «ابواسحاق» را همان شاه‌شیرازی ابواسحاق ممدوح حافظ دانسته‌اند و حتی لسان‌الغیب تألیف آقای سیف‌پور فاطمی، به استناد همین تصویر (ناچار) نسبت حافظ را به شاه‌شیرازی، نسبت مرادی و مریدی گرفته و روحی دستغیب شیرازی نیز به همین عقیده رفته است. اطلاق «ابواسحاق» در تصویر مزبور به شاه‌شیرازی به دلایل زیر بعید است:

۱- اگر چه خواجه در پیشگاه شاه‌شیرازی ابواسحاق، محترم و حتی با هم مأنوس بودند، مع‌هذا رفتار عارفی چون حافظ در برابر شاه عصر (هر چند عرفان‌مسلك باشد) نباید چنین باشد ... و بعید است که خود در سایه‌ی درخت آسوده‌خاطر و با کمال فراغت لمیده و شاه، آن‌چنان مؤدب نشسته باشد.

۲- اگر این تصویر را فرضاً هم مربوط به سال آخر سلطنت شاه‌شیرازی ابواسحاق بدانیم، یعنی سال ۷۵۴، در آن سال، حافظ بیست و هشت ساله بوده، نه پیری کامل چنان‌که در تصویر نشان داده می‌شود.

۳- کلمه‌ی «مولانا» که در زیر تصویر ثبت است، به عکس «شیخ» به شاهان اطلاق نشده است و دور است که شاه‌شیخ ابواسحق را مولانا بخوانند.

۴- شاه ابواسحاق، اغلب به نام «شاه‌شیخ» و «امیرشیخ» و «ابواسحاق اینجو» معروف شده است نه «ابواسحاق شیرازی».

نظر به مراتب فوق، باید گفت که این تصویر مربوط به «بسحق اطعمه» است. (این حدس از مرحوم استخر شیرازی است) زیرا:

۱- بسحق چون عارف و مردی آگاه بوده است، اطلاق «مولانا» به او تناسب دارد.

۲- اغلب کتب تذکره او را به نام «ابواسحاق شیرازی» یا «بسحق شیرازی» ذکر کرده‌اند. بسحق به سال ۸۳۰ یعنی سی و نه سال پس از مرگ حافظ وفات یافته است و با این حال به هیچ وجه معاصر و معاشر بودن او با خواجه حافظ، بعید نیست، زیرا شاه نعمت‌الله با آن که معاصر حافظ بود و خواجه غزلی از او را جواب گفته، در سنه ۸۳۵ یعنی پس از ۴۳ سال بعد از وفات خواجه و حتی ۴ سال پس از وفات بسحق اطعمه که او خود (به قولی) مرید شاه نعمت‌الله بود، فوت کرده است. (معین، ص ۳۴۵)

منابع و مأخذ

- آته، هرمان، (۱۳۳۷) تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه‌ی رضازاده‌ی شفق، تهران.
- اخوان ثالث، مهدی، (۱۳۷۴) نقیضه و نقیضه‌سازان، به کوشش ولی‌الله درودیان، زمستان، تهران.
- ارسطو، فن شعر، ترجمه‌ی دکتر عبدالحسین زرین‌کوب.
- اطعمه‌ی شیرازی، بوسحق (۱۳۸۲)، کلیات، تصحیح منصور رستگارفسایی، میراث مکتوب، تهران.
- براون، ادوارد، تاریخ ادبی ایران، از سعدی تا جامی.
- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۶۳) تاریخ ادبیات در ایران، جلد ۴، تهران، فردوس.
- فرزاد، مسعود، مقالات تحقیقی درباره‌ی حافظ، به اهتمام منصور رستگارفسایی، نوید.
- معین، محمد، (۱۳۶۷) حافظ شیرین‌سخن.

جامی، شاعر معترض اجتماعی

دکتر سهیلا صارمی*

چکیده

ادبیات ایران، بویژه از قرن پنجم، با دردهای اجتماعی در آمیخت حتی آثار عرفانی، با همه معنویتی که در آن موج می زند، نتوانسته یا نخواستہ است بر واقعیت های اجتماعی: فقر و درد مردم، ترکتازی های ستمگران و چپاولگران و ویرانی آرمان های انسانی به دست آنان چشم فرو بندد. جامی نیز در زمره شاعران و متفکران و عارفان بزرگی است که در برابر بی عدالتی ها و مردم کشی های جامعه خود ساکت نمانده است. آثار او، سرشار از شعرها و نوشته هایی است که خشم او را از بی رسمی ها و نامردمی ها نشان می دهد؛ لاجرم این آثار را نیز می بایست در کنار دیوان بلخ و حدیقه سنایی، مخزن الاسرار نظامی، مثنوی عطار و حتی غزل های او، نامه های عین القضاة، مثنوی مولانا، گلستان و بوستان، و دیوان حافظ - که همه از منظر جامعه شناختی در خورد تعمق اند - قرار دارد.

واژه های کلیدی: جامی، اجتماعی، اعتراض، مظلوم.

مقدمه

در تاریخ ادبیات ما کمتر از نویسنده یا شاعر و ادیبی است که آنچه در جامعه وی می گذرد، در آثارش منعکس نباشد. ما از لابلای این آثار می توانیم به نکته های ناگفته تاریخ نگاران - که غالباً درباری و ذی نفع بوده اند - پی ببریم؛ هر چند، مکتوبات تاریخی نیز با تمام کوششی که برخی تاریخ نگاران به کار بسته اند تا بسی نکته ها را پرده پوشی کنند یا در بوته فراموشی بیندازند، می توانند حقایق بسیاری را بر ما آشکار، و گوشه های تاریک زندگی اجتماعی - اقتصادی و فرهنگی را دست کم تا حدی روشن کنند. اما آنچه از میان قصه ها و حکایت ها، مرثیه ها، شکوائیه ها و منشآت و رسائل و بسیاری دیگر از انواع ادبی می توانیم به دست آوریم به مراتب بیشتر است. همچنین شاید بتوان گفت زندگی آفرینندگان ادبی بیش از تاریخ نگاران درباری که غالباً صاحب منصب نیز بوده اند با زندگی مردم عادی در آمیخته است. هر چند بعضی از آنان در اشعار خود به مدح و ستایش شاهان و وزیران و امیران و دیگر خداوندان زر و زور زبان گشاده و از آنان صله دریافت کرده و صاحب جاه و مال شده اند، غالب شاعران از گذران اندک و دست تهی خود شکوه سرداده اند؛ لاجرم، نحوه گذران آنان چندان فرقی با زندگی مردم عادی نداشته است.

* استادیار، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی.

جامی، شاعر معترض اجتماعی

جامی هر چند دارای آب و ملک و ثروت بسیار بوده است، به گواهی آثارش، هرگز از درد و رنج مردم نیاسوده، پیوسته ارباب قدرت و مکتنت را - حتی در اشعار مدحی خود - به رعایت عدم وانصاف فراخوانده و آنان را سرزنش کرده یا از عذاب آن جهانی ترسانده است، و از این جهت بعضی مدایح او را می توان با سعدی مقایسه کرد. او در عین ستایش ممدوح از افراط در تمثق و چاپلوسی خودداری می کند و چه بسیار اوقات که با خشم و خروشی با وی سخن می گوید. او نه در مدیحه ها، نه در نامه ها و نه در منشآت رسمی چیزی از برای خود نخواست است، حتی در نامه واسطه ی بین مردمان ستمدیده و تهیدست و افراد صاحب قدرت بوده و نیاز و درد آنان را به گوش اینان رسانده است. اندک نگاهی به نامه های وی این امر را ثابت می کند. او درباره دیوان شعر خود چنین می گوید:

هست دیوان شعر من اکثر	غزل عاشقان شیدایی
یا فنون نصایح است و حکم	منبعث از شعور و دانایی
ذکر دو نان نیایی اندر وی	کان بود نقد عمر فرسایی
مدح شاهان دراوبه استدعاست	نه ز خوش خاطری و خودرایی
هیچ مدایح به خاطر نرسد	معنی حرص و آز پیمایی
هیچ جا نبود آن مدایح را	در عقب قطعه تقاضایی

(جامی ۱۳۷۸/۲/ ۲۵۷۹-۸۵ خاتمه)

چنانکه از این شعر پیداست، او شاهان و اسیران را به میل خود یا به طمع کسب مال و جاه مدح نکرده است، بلکه از آنجا که شهرت شاعری و عرفان وی عالمگیر بوده است، ارباب قدرت و مکتنت از وی در می خواسته اند که آنان را در شعر خود مدح کند تا از سویی آوازه قدرت و شوکت آنان با شعر جامی به همه جا روان شود، و از سوی دیگر در سایه شعر و هنر وی خود را جاودانه سازند.^۲

از آنجا که در علم و هنر و شعر و ادب و آگاهی از دقایق و رموز تصوف و عرفان کسی به پای جامی نمی رسید، غالباً مورد توجه شاهان عصر بود، چنانکه با سلطان حسین بایقرا و وزیر دانش پرور و شاعر وی امیر علیشیرنوی دوستی و مکاتبه داشت؛ حتی سلطان حسین در یکی از نامه هایش از جامی درخواست است تا در اوقات طبیات او را از حاشیه ضمیر بیرون ندهد و در اشعار خود از وی یاد کند (نوی ۱۳۴۱، ص ۴۰۶ - ۷) وی همچنین با ابوالقاسم بابر، شاهزاده ی تیموری، رابطه ای نسبتاً دوستانه داشته و غزلی نیز برای او سروده، اما در ضمن آن چیزی از وی تقاضا نکرده، بلکه او را به سبب داشتن خلق و خوی درویشی ستوده است (جامی ۱۳۷۸/۱/ ۶۴۹).

ریپکا در این باره می نویسد: "مناسبات نزدیک با دربارهرات و دوستی صمیمانه با علیشیرنوی وزیر بر استقلال شخصیتش خللی وارد نیاورد. وی نه در پی جاه و مقام بود و نه خواهان مال و منال (ریپکا ۳۵۴، ص ۴۵۴) به همین سبب، پیش از آنکه خود را به زمین داران و تیول داران و طبقه مرفه متعلق بداند، به مردم کوی و برزن و درویشان و تهیدستان نزدیک می دید. هم از این روست که در غالب آثارش، بویژه نامه ها، بهارستان، بخشی عظیمی از دیوان و نفحات الانس، گویی با این مردمان زندگی می کند و از حال آنان با خبر است.

به سبب دوستی و مکاتبه با شاهان و وزیران و اهل دربار، از بی رسمی ها و ستمکاری های آنان و نیز جور و ستمی که محصلان مالیاتی شان بر رعیت روا می داشتند با خبر بود. سوزش و درد وی نیز از همین بود، چه، به چشم خویش دره عمیقی را که در بین ثروتمندان، تیول داران و وابستگان آنها، و تهیدستان و دردمندان دهان

گشوده بود، به خوبی می دید؛ به همین سبب از معرکه کناره نمی گرفت، بلکه از نفوذ معنوی خود و حرمتی که در نزد صاحبان قدرت داشت، بهره می جست. و از دردمندی مردم و زجری که در زیر بار مالیات های سنگین متحمل می شدند، نیز هرج و مرج و لایات و حیف و میل بیت المال از سوی دست نشاندهگان آنان شکوه می کرد و چاره می جست: "اگر مصلحت وقت باشد، به عرض همایون برسانند، شاید که فکر حال مسلمانان بکنند. اول جماعت رنود و اوباش از پیاده رو و یتیم و غیرهم استیلای تمام یافته اند و در این مدت خون های متعدد واقع شده است و هیچ کس نپرسیده است. (جامی ۱۳۷۸ ج ۱ / ۹۷ / ۵)^۲

آثار جامی منبع سرشاری است که از لابلای آن می توان به روابط فتودالی عصر شاعر و تضاد طبقاتی فاحشی که در بین خداوندان زر و زور و مردمان درویش حال بوده است، نیز بسیاری از آداب و رسوم و هنرها و نحوه زندگی، گفتار و رفتار مردمان در آن دوران پی برد. او در یکی از مدیحه هایی که برای سلطان حسین بایقرا سروده است به توصیف معماری آن دوره، قصر حیرت انگیز سلطان، خرده کاری های روی درها، شیشه های فرنگی، حوض های مرمر و فواره های اعجاب انگیز و ... پرداخته است. (جامی ۱۳۷۸ آ / ۱ / ص ۱۰۶ - ۱۱۵)^۳

وی در پایان این شعر به سلطان پند می دهد که:

در باغ ملک قصر عدالت کنی بنا	آن به که از اشارت معمار عقل و دین
از جویبار دانش و سرچشمه ی ذکا	هر جاروان کنی ز درون و برونش آب
شاخ از وفا و گل ز کرم میوه از سخا ...	بنشانی به صحن درختی که باشدش
	سپس او را از خشم و انتقام مردم می ترساند:
آنجا که سرکشد علم دولت گدا	حیف آیدم که رایت شاهی فتدزیای

(همان، ص ۱۱۷)

همچنین در یکی از قطعه شعرهای خود سفره ظالمان را با سفره مظلومان این گونه مقایسه می کند:

می خورد طعمه های رنگارنگ	خواجه از کسب اشتهای دروغ
می دهد با دهان ناخوشبوی	معهده بر سبلیت وی از آروغ
نگشاید فقیر روزه خویش	جز به نان جوین و تره و دوغ

(جامی ۱۳۷۸ آ / ۲ / ب ۴۲۰۷ - ۱۰ واسطه)

خداوندان زر و زور و ریا کاران و دروغزنان از نیش طعن جامی در امان نیستند: شاهان و سلطانان، وزیران و امیران، قاضیان، شحنگان، محتسبان، عوانان، صوفیان و زاهدان ریاکار، همه و همه درآثار وی با چهره ای ناپسند و نفرینی ظاهر می شوند؛ چنانکه وی در حکایتی از وزیری سخن می گوید که با جلال و جبروت و کورباش و دورباش از میان مردم می گذرد، و حیرت مردم و پرسش آنان را برآنگیخته است و همه از یکدیگر می پرسند که او کیست؛ پیرزنی از آن میان پاسخ می دهد که او مبتلایی است که از حرم قرب خدای رانده شده و فریب شعبده ی روزگار را خورده است (جامی ۱۳۷۸ ب / ۱ / ص ۵۹۹). در جایی دیگر از مسیر بازار و شحنه شهر سخن می گوید که شرع را بهانه مردم آزاری خود می کند و چون بخواهد کسی را بیازارد نخست از نماز و روزه ی وی می پرسد، سپس او را بی گناه به ضرب دره (تازیانه) سیاه می کند و به گرد بازارها می گرداند و بعد از آن به عسس خانه می فرستد تا عسسان به ضرب چوب از وی پهای شاهد و می بستانند. در پایان این شعر جامی این گروه از تسمتگران را نفرین می کند و می گوید حاجتی به نفرین من نیست. چه، اینان خود از سوی رسول (ص) نفرین شده اند زیرا مایه ی خواری

و خذلان شرع اند (همان/ص ۱۶۴-۱۶۵)

جامی آنجا که این بی خبران را گرم جور و ستم خویش می یابد، از آه و اشک مظلومان برحذر می دارد شان و می گوید که این اشک و آه سرانجام کار خود را می کند، چنانکه عوانان را که سرسبزی باغشان از آب چشم یتیمان است، و از مرغ بریانی که بر سفره دارند، خون دل بیوه زنان می چکد، این گونه انداز می دهد:

حذر کن ای عوان از نوحه مظلوم و اشک او که می ترسم کند کار دعای نوح و طوفانش
بترس از ناوک آهی که تا بیسزد بلا بر تو کند غربال چرخ چنبیری را زخم پیکانش

(جامی ۱۳۷۸ آ / ۱ / ب ۲۴۶-۸)

در عصر جامی، به سبب حمایت حاکمان وقت^۶، بازار زهد و تصوف بس گرم بود، هم از این رو در کنار زاهدان و صوفیان راستین، صوفی نمایان و زاهدان ریا کار و دعوی دار کم نبودند. جامی زاهدان دروغین را حق ناشناس (جامی ۱۳۷۸ آ / ۱ / ب ۴۴۴۵) بی خبر از عشق (همان/ب ۴۹۹۷) مغرور (همان، ب ۴۷۹۲) افسرده و عامی (همان، ب ۳۱۹۹) و ... می خواند^۷ و ازاینکه اینان به آزار اهل دل مشغول اند، شکوه سر می دهد:

یارب انصافی بده آن شیخ دعوی دار را تا به خواری ننگرد رندان دردی خوار را
شرع را آزار اهل دل تصور کرده است زن گرفته پیشه خود شیوه آزار را

(همان/ب ۱۹۹۷-۹۸)

صوفیان نا صاف نیز از تیر هلام وی در امان نیستند:

حذر از صوفیان شهر و دیار	همه نامردم اند و مرد مخوار
هرچه دادی به دستشان خوردند	هر چه آمد زدستشان کردند
کارشان غیر خواب و خوردن نی	هیچشان فکر روز مردن نی
ذکر شان صرف بهر سفره و آش	فکرشان صرف در وجوه معاش
هر یکی کرده منزلی دیگر	نام آن خانقاه یا لنگر
فرش های لطیف افکنده	ظرف های نکو پراکنده ... ^۸

(جامی ۱۳۷۸ ب / ۱ / ص ۱۸۹-۱۹۰)

در برابر این قشر بی درد جامعه، دردمندان، درویشان و ضعیفان قرار دارند. نامه های جامی از فساد و تباهی و بی رسمی و بی قانونی در این دوران خبر می دهد. این نامه ها که غالباً برای احقاق حق ستمدیدگان و کوتاه دستان جامعه و به سلطان حسین بایقرا نوشته شده است بیانگر پایمال شدن حقوق مردمان در جامعه ای غارت زده و بی بنیاد است: یکی از اینکه مال و ملکش را برده اند و خورده، شکوه دارد (جامی ۱۳۷۸ ج ۱/۲۴۱)، آن دیگری از فقر و تهیدستی می نالد (همان ۲۸۴/۱۹۳)، یکی دیگر در زیر بار مالیات کمرخم کرده است (همان ۱۲۱/۷۹)، دیگری از ظلم دیوانیان شکایت می کند (همان ۴۰/۱۱۶)، ...

جنگ و برادر کشی، فقر، و ظلم و جهل و تعصب د راین دوران منجر به زوال عشق و ایمان و ارزش های انسانی در میان مردم بود؛ لاجرم، به رغم ادعای دینداری از جانب پادشاهان تیموری، بازار رندی و قوادی و روسپی گری بس گرم بود.

جامی چندین جای در هفت اورنگ و بهارستان و دیگر آثار خود به اینان که طفیلیان جامعه ای از هم گسیخته اند، اشاره دارد.^۹

وی همچنین از اینکه هواداران فرقه ها و گروه های مذهبی گوناگون اسیر ظواهر دین اند و خود را بازیچه دست سیاست بازان عصر ساخته اند، تا خرسند است و با تسامح و تساهلی که ره آورد عشق است برای رفع این کینه توزی و برادرکشی و تعصب جاهلانه مردمان را پند می دهد که قبله یکی است و این جنگ و جدال بیهوده است:

هر که شد زاهل قبله بر تو پدید	که برآورده ی نبی گروید
گر چه صد بدعت و خطا و خلل	بینی او را ز روی علم و عمل
ممکن او را به سرزنش تکفیر	شمارش ز اهل نار و سعیر

(جامی ۱۳۷۸ ب ۱/۱/ب ۱۲-۳۶۱۰ سلسله)

او از این همه نابسامانی رنج می برد و از اینکه مردمان همچون درندگان در یکدیگر افتاده اند، خشمگین است، به همین سبب ترجیح می دهد گوشه ای اختیار و از خلق کنار کند (جامی ۱۳۷۸ آ ۲/۱/ب ۲۶۲۴-۲۵). همچنین خلق نادان را که به سبب ناهنجاری های اجتماعی مجال دریافت حقیقت و کسب معرفت و دانش را ندارند و برنابسامانی ها می افزایند، مشتی حیوان می بیند:

خلق عالم را ز گاو و خر نبینم فارقی	گر چو گاو و خر برایشان فرض گوش و دم کنم
روی در کشف معارف گر روم در گوشه ای	وز میان این جماعت نام خود را گم کنم ...

(همان / ب ۲۶۲۱-۲)

حاصل کلام آنکه جامی، این متفکر و عارف بزرگ، علم و اندیشه، عرفان و حکمت، و شعر و ادب خود را در راه هدف های انسان ساز و متعالی به کار بسته است. وی در برابر ظلم و بیداد ساکت نیست و آثار او سرشار از شعرها و نوشته هایی است که خشم و اعتراض او را نسبت به فقر و بی عدالتی در جامعه نشان می دهد. وی همچنین از جهل و تعصب مردم و رواج فساد و هرزه پویی در بین آنان رنج می برد. عرفان وی نیز در جهت ساختن انسان کامل و انسان حقیقی است که در سایه رنج و تلاش و آرمان طلبی الهی بر پستی ها و دون همتی ها چیره می شود و از دربوزگی بر در دوان پرهیز می کند می کند. او شاعری آزاده است، لاجرم از ریاکاری و مردم فریبی پرهیز دارد، هم از این روست که تعداد آن دسته از شعرهای وی که خطاب به مشایخ دروغین و زاهدان و صوفیان ریا کار سروده شده است بسیار زیاد است. وی اینان را مدعیان می دید که برای کسب شهرت و ثروت در جامه زهد و تصوف پناه گرفته بودند (افصح زاد ۱۳۷۸، ص ۲۵۴).

جامی خود را حسی و دوست ستمدیدگان و مظلومان می داند و در دفاع از آنها پیوسته حکایت ها پرداخته و شعرها سروده است. وی در آثار خود، بویژه نامه ها، بهارستان، سلسله الذهب، تحفه الاحرار، سبحة الابرار، خردنامه و دیوان با ستمدیدگان و درماندگان همدردی می کند و بر ظالمان و طفیلیان جامعه که از دسترنج آنان مال و مکنت اندوخته اند، خشم می گیرد؛ لاجرم، آثار وی، همچون آثار سنایی، عطار، عین القضاة، حافظ و دیگران، در زمره ی ادب عرفانی معترض، و از منظر جامعه شناسی ادبیات در خور تحقیق است.^{۱۰}

پی نوشت ها

۱- برای نمونه جامی ۱۳۷۸ ج ۱/۱۸۹/۱۶۳، ۵۱/۱۴۰، ۷۱/۱۲۶ و بسیار جامی ها.

۲- جامی در قطعه ای، و البته در طعنه به شاهان عصر خود، از زبان معزی که مدیحه سرای سنجر بود به وی می گوید.

مدیح من پی نشر قضایی که تورا است به شرق و غرب رفیق هزار قافله رفت

- عطیه ی تو که وافی به جوع و آزنبود . ز حبس معده چو آزاد شد به مزبله رفت
(جامی ۱۳۷۸ آ/۲ ص ۶۶۳)
- ۳- نامه ها و منشآت جامی یکی از غنی ترین مآخذ برای بررسی انواع مالیات و نحوه ی اخذ آن در قرن نهم است .
- ۴- توصیف جامی از قصر حیرت انگیز حسین با بقرا به دور از واقعیت نیست ، و اینان چون به قدرت و مکنت می رسیدند برای آسایش و نیز اثبات شکوه و عظمت خود قصرهای پرشکوه و خیره کننده بنا می کردند . توصیف کلا و یخو ، جهانگرد اسپانیایی معاصر تیمور ، از یکی از قصرهای مجلل وی به نام کاخ دلگشا مؤید این نکته است (کلاو یخو ۱۳۳۷ ، ص ۲۷۳-۷۴ ؛ نیز همان ، ص ۲۳۲-۲۳)
- ۵- حکایتی که جامی پرداخته است - هر چند در آثار دیگران نیز آمده است - از واقعیت عصر وی به دور نیست ، چنانکه وزیر معروف این دوران ، امیر فخرالدین ، به سبب خیانت ها و جنایت های بسیار خود و نیز تصرف در وجوه دیوانی ، مغضوب بالیسفر میرزا واقع شد (حافظ ابرو ۱۳۷۲ / ۲ / ۹۲۸-۳۱) . همچنین خواجه شمش الدین محمد ، وزیر سلطان ابوسعید ، به سبب رشوه خواری های بسیار منصب وزارت را از دست داد (روملو ۱۳۴۹ ، ص ۴۳۵) .
- ۶- صفا ۴۸-۴۷/۴/۱۳۵۶
- ۷- نیز جامی ۱۳۷۸ آ/۱ ب ۳۱۹۲ ، ۵۷۲۳ ، ۳۵۶۷ ؛ همان ۲/ب ۱۷۸۰ ، ۲۶۸۹ ، ۵۳۸۶ و بسیار جای ها
- ۸- نیز جامی ۱۳۷۸ ب ۱/ص ۵۲۳-۵۹۱ ، ۹۲ و بسیار جای ها .
- ۹- جامی ۱۳۷۸ آ/۲ ب ۴۲۹۷-۹۸ ؛ ۱۳۷۸ ب ۱/ب ۲۱۰۳-۲۱۹۱ ؛ ۱۳۷۹ ، ص ۱۰۳ و جاهای دیگر .
- ۱۰- نگارنده در این باره کتابی ، در پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی ، آماده ی چاپ دارد .

منابع و مآخذ

- افصح زاد ، اعلاخان (۱۳۷۸) نقد و بررسی آثار و شرح احوال جامی ، با همکاری انستیتو شرق شناسی و میراث خطی ، زیر نظر میراث مکتوب ، تهران ، مرکز مطالعات ایرانی .
- جامی ، عبدالرحمان (۱۳۷۸) دیوان جامی ، به کوشش اعلاخان افصح زاد . ج ۲ . با همکاری انستیتو شرق شناسی و میراث خطی ، زیر نظر میراث مکتوب ، تهران ، مرکز مطالعات ایرانی .
- (۱۳۷۹) ب. مثنوی هفت اوزنگ ، ج ۱ : به کوشش اعلاخان افصح زاد و حسین احمد تربیت ؛ ج ۲ : به کوشش جالبقا داوود علی شاه ، اصغر جانقدا و دیگران ، با همکاری انستیتو شرق شناسی و میراث خطی ، زیر نظر میراث مکتوب ، تهران ، مرکز مطالعات ایرانی .
- (۱۳۷۸) ج. نامه ها و منشآت جامی ، به کوشش عصام الدین اورون بایف و اسرار رحمانوف ، تهران ، میراث مکتوب .
- (۱۳۷۹) بهارستان و رسایل جامی ، به کوشش اعلاخان افصح زاد ؛ محمدجان عماراف و دیگران ، تهران ، میراث مکتوب .
- حافظ ابرو (۱۳۷۲) زبدة التواریخ ، به کوشش حاج سید کمال حاج سید جوادى ، ج ۲ ، ج ۲ ، تهران ، نشرنی .
- روملو ، حسن (۱۳۴۹) احسن التواریخ . به کوشش عبدالحسین نوایی . ج ۱ ، تهران ، ترجمه و نشر کتاب .
- رپیکا ، یان . با همکاری او تا کارکلیما ، در اکو پیچکوا و دیگران (۱۳۵۴) تاریخ ادبیات ایران (از دوران باستان تا قاجاریه) ترجمه عیسا شهابی ، تهران ، ترجمه و نشر کتاب .
- صفا ، ذبیح الله (۱۳۵۶) تاریخ ادبیات ایران ، ج ۴ ، تهران ، دانشگاه تهران .
- کلاویخو (۱۳۳۷) سفر نامه ی کلاویخو ، ترجمه مسعود رجب نیا ، تهران ، ترجمه و نشر کتاب .
- نوایی ، امیر علی شیر (۱۳۷۵) دیوان نوایی ، به کوشش رکن الدینم همایون فرخ ، تهران ، اساطیر .

آسیب شناسی تعریف انسان در قرن نهم با نگاهی به شعر جامی

مصطفی صدیقی *

چکیده

قرن نهم (چهارم میلادی) که غرب به جستجوی خرد و انسان است ، انسان ایرانی از تاراج مغول و تیمور خمیده و در خود فرو رفته است . شعر این دوره آینه ی این شکستگی و خاکساری است . خاکساری آدمی که بنده ی بی مقدار ، اسیر دست و پایسته ، قتل بی نام و نشان و است . به گونه ای که جریان بازگشت و تقلید را می توان زاده ی این انحطاط دانست. نگارنده سر آن دارد که وجوه چندگانه ی این گسست و فروکاست را در شعر جامی بجوید.

واژه های کلیدی: انسان، جامی، قرن نهم، جامعه.

مقدمه

قرن نهم با نام خاندان تیمور در پیوسته است قرنی که میراثدار مغول نیز هست. ایران در این روزگار قسمتی از فراموشی خاک است گاه که خورشید در دیگر سو (غرب) بنای طلوع نهاده.

«معمولاً آغاز رنسانس به قرن چهاردهم میلادی و شهر فلورانس ایتالیا باز می گردد ... توجه و علاقمندی به آثار کلاسیک عهد عتیق همراه با ناتورالیسم ذاتی آن و وفاداری و پایبندی آن به طبیعت نیز رشد و گسترش فراوانی یافت در این میان نقش نویسندگان، ادیبان، شعرا و هنرمندان در رشد و شکوفایی نحله های فکری و نظری جدید بسیار مهم و در خور توجه است.» (نوذری، ۱۳۷۹، ص ۱۱)

قرن نهم برآیند تمام شاخصه های انحطاط است که چون مجموعه ای در هم فشرده تئوری اضمحلال اندیشه و ادب فارسی را برای چند قرن بعد از خود ذخیره کرده است به گونه ای که دوره ی بازگشت ادبی برآمده از چنین فضایی است.

نسلی که در دوره ی بازگشت شکل می گیرد توان نوآوری و خلاقیت ندارد بنابراین تنها راه را جستجوی گذشته ی باشکوه اما از دست رفته می یابد و آن را شیفته وار چون مکتوبی آسمانی پیش چشم می گشاید. در حالی که ایتالیای قرن چهارده بازخوانی، تبیین و تشریح متون یونان و روم باستان را آغاز کرده است که به نوزایی (رنسانس) می انجامد.

«پترارک شاعر و محقق قرن چهارده ... معتقد به تقلید کورکورانه و صرف از آداب و سنن گذشتگان نبود بلکه معتقد بود به جای تسلیم شدن در برابر هیاهوی عظمت گذشتگان باید راز نبوغ و عظمت آنان را درک و کشف کرد... و انسان خواهد توانست در پرتو انوار خالص گذشته رو به سوی آینده گام بردارد.» (نوذری، ۱۳۷۹، ص ۱۳)

اما آنچه در قرن نهم رقم خورده و موقعیتی که برای انسان، خرد هستی و حیات به وجود آمده، به غیاب آدمی و خرد او می‌رسد.

در حالی که در آن سو «بخش اعظم دغدغهی خاطر و اشتغال فکری خود را به مطالعه و بررسی آنچه که امروزه تحت عنوان علوم انسانی (The Humanities) یا انسانیات شناخته شده است. اختصاص داده بودند.» (نوذری، ۱۳۷۹، ص ۱۳)

موقعیت انسان و خرد او و تعریفی که از وضعیت حقارت بار او در شعر این دوره آمده بستری آماده برای جریان بازگشت ادبی فراهم می‌آورد بنابراین سبک هندی زاییده ی قرن نهم نیست زیرا در آن سوی مرزها شکل می‌گیرد.

سبک هندی را می‌توان ادامهی شعر حافظ دانست زیرا بر خلاف اندیشه ی غالب در قرن نهم، شعر حافظ از زمینه‌های تجدد و تغییر، نقد وضع موجود آرمان‌گرایی، انسان‌گرایی، تکثر حقیقت و ... خالی نیست. البته برخی شواهد لفظی نیز در شعر حافظ موجود است.

بنابراین سبک هندی خاستگاهی متفاوت دارد و به طبع جریان تقلید با بی‌توجهی و انکار از کنار آن گذشته است.

شمیسا محتاطانه می‌گوید «آشنایی با تفکرات هندوان و معارف آنان هم شاید تا حدودی در تغییر سبک دخیل بود.» (شمیسا، ۱۳۷۴، ص ۲۸۵)

می‌توان گفت شعر هندی نوستالژی شعر و فرهنگ ایرانی است. انتزاع و غرابت حاکم بر آن نیز می‌تواند این سخن را حمایت کند

برخی جامی را خاتم المتقدمین می‌دانند و به واقع چنین است «می‌توان گفت دوره ی کلاسیک شعر فارسی با ظهور و افول نورالدین عبدالرحمن جامی به پایان رسید.» (اته، ۱۳۳۷، ص ۱۸۹) مستشرقین دیگر نیز جامی را آخرین شاعر بزرگ ایران دانسته‌اند. (وزین پور ۱۳۷۴، ص ۳۷۷) و این فراست نشان می‌دهد که آن‌ها سبک هندی را جدای از شعر داخل ایران مورد توجه قرار داده‌اند و در کنار بزرگ داشت جامی، جنبه ی تقلیدی شعر و تفکر او را از نظر دور نداشته‌اند.

«به استثنای قلیلی اهل ابتکار نبوده‌اند یا تقلید شعرای نامی کردند و یا اینکه راه بعضی تصنعات و تزیینات رفتند. این نوع نقیصه در خود جامی هم زیاد دیده می‌شود نهایت اینکه نبوغ شاعرانه ی او روی آن را پرده می‌کشد.» (اته، ۱۳۳۷، صص ۱۸۹-۱۹۰)

علی اصغر حکمت در کتابی جامع به معرفی جامی، زندگی و آثار وی پرداخته است و در کنار تحلیل‌های بسیاری از او می‌گوید:

«در هیچ یک از این فنون پنج گانه (قصیده، مثنوی، غزل، قطعه، رباعی) نمی توان گفت که جامی را بر اساتید دیگر مانند قصیده گویان معروف چون انوری و معزی و غزل سرایان چون سعدی و حافظ و گویندگان رباعی چون خواجه ابوسعید ابوالخیر و خیام و قطعه سازان چون نهایی و ابن یمین تفوق و برتری باشد بلکه آنان را در بسیاری از مراحل بر جامی تقدم است» (حکمت، ۱۳۶۳، ص ۲۱۱)

جامی تئورسین تقلید است و اندیشه‌ی رجوع به گذشته و الگوبرداری شیفته‌وار از آن را، بدون دخل و تصرف بنیان نهاد. بنابراین گیرایی و شکوه پیش از خود را پیدا نکرد. «شعر جامی پرش اندیشه و خیال مولوی، زدودگی پرجاذبه و کرشمه‌ی عطرآگین اشعار سعدی و جلوه‌ی دلکش و پرفروغ غزل حافظ را ندارد اما هم از وضوح برخوردار است هم از نیرو، هم از زیبایی و این ویژگی‌ها شعر او را آسان فهم و مؤثر و دلربا کرده است.» (یوسفی، ۱۳۷۳، ص ۲۷۸)

مدارس معمولاً سرسختانه به انتقال سنت مشغولند و جامی اسیر درس و مدرسه که سیطره‌ی پولادین گذشته در آن جریان دارد. هرگز اندیشه‌ی تخطی از آن را به خود راه نمی‌دهد، خوانی گسترده و فراهم در دوردست‌ها می‌بیند قالب‌ها، مضامین و ... همه چیز دست نخورده است و مهیا؛ باید مطابق رسم و معمول در هر بخش قلمی چرخاند و حرفی زد حتی غزل عاشقانه سرود، داستان سرایی کرد نثر مسجع نوشت. تمام خلاقیت و چیره‌دستی جامی صرف دوباره شکل دادن به آن گذشته‌ی پردیس گونه است.

«هیجان و شوری که در سخن شاعران واقعی هست در کلام این ملای مدرسه دیده نمی‌شد. جوانی او در مدرسه و در لابلای اوراق کتاب‌های مدرسه تباه شده بود...»

شاعری او یک نیاز درونی و یک حاجت روحانی نبود نوعی تفنن و تمرین طالب علمانه بود... طبع آزمایی و قدرت‌نمایی ملایی بود. از این روست که شعر وی غالباً جز تقلید کلام استادان کهن چیزی نشد. نه از سنت‌های کهن سر می‌پیچد و نه چیز تازه‌ای پدید می‌آورد در چنین شعری نه اوجی هست نه عمقی مثل شعر استادان عرب است بی عیب و بی رفق» (زرین کوب، ۱۳۶۲، ص ۲۵۴-۲۵۵)

بنابراین شیخ صنعان جامی از روی تردید عزم میخانه می‌کند آن هم از روی تصنع که به سوختن نمادهای پیش از خود می‌انجامد.

از مدرسه به کعبه روم یا به میکده ای پیر ره بگوی طریق صواب چیست

این طلب راه و مقصود آنچنان سرد و بی‌شور است که هیچ تنش و تحرکی ایجاد نمی‌کند.

عزم ره کردم از میخانه پیر می‌فروش گفت یار اینجاست جامی این تمشی این‌این

(ص ۲۱۰)

جستجوی ریشه‌ها

احسان یارشاطر عهد شاهرخ را «آغاز انحطاط در شعر فارسی» نامیده است و در کتابی مفصل به نقد و آسیب‌شناسی شعر فارسی در این دوره پرداخته است. و اگر چه جامی در دوره‌ی اول تیموری نیست اما به هر حال در نگاهی عمومی در این دایره قرار می‌گیرد.

رویکرد یارشاطر در تحلیل عوامل انحطاط این دوران، بیشتر بر اساس فنون بلاغی و ارزش زیباشناسی تصاویر شعری و تقلید است و کمتر به ریشه‌یابی انحطاط در حوزه‌ی اندیشه می‌پردازد: «ممکن است انحطاط ذوقی و ادبی را در قرن نهم معلول مصائبی دانست که در مدت دو قرن (حمله‌ی مغول) بر ایرانیان وارد گردید» (یارشاطر، ۱۳۳۴، ص ۱۳۸)

گستره‌ی این وضع در حوزه‌های زیستی و معیشتی و اخلاقی و ... نیز قابل توجه است زیرا وضعیت اقتصادی و اجتماعی با حوزه‌ی اندیشه و فرهنگ گره‌خورده است و فراروی یا رکود در یکی در دیگری تأثیری مستقیم، فراگیر و ناگزیر می‌گذارد.

«در این دوره اوضاع سیاسی و اقتصادی و اجتماعی پریشان بود کشاورزی به شدت صدمه دیده بود. اطمینان و امنیت جانی و شغلی از میان رفته بود. دروغ و ربا و فسادهای اخلاقی همه‌جا و همه‌کس را دریافته بود. در نتیجه عمده‌ی کار کسانی که مایه و استعدادی داشتند تقلید بود. در دیوان شاعران این دوره متهم کردن دیگران به سرقت‌های ادبی فراوان است و حتی جامی را دزد سخنوان نامی خواندند.» (شمیسا، ۱۳۷۴، ص ۲۵۷)

یار شاطر در جایی دیگر به پیروی از ابن‌خلدون که تمدن را چون انسانی دارای جوانی و پیری و مرگ می‌داند، رکود و انحطاط شعر فارسی را طبیعی می‌بیند. «گویی طبع شاعرمنش ایرانیان جوانی خود را در آن ایام (قرن ۴ به بعد) به سر برد و چون قرن هفتم سپری شد روی به پیری گذشت.» (یارشاطر، ۱۳۷۴، ص ۱۳۸)

با چنین اوصافی روشن است که در این روزگار اندیشه‌ای که نوجویی و نوگرایی را بیان کند شکل نمی‌گیرد زیرا آدمی در این روزگار آن چنان درگیر خود است که مجالی برای اندیشیدن به طرز جدید ندارد، فرصتی مجالی برای اندک درنگی یا فاصله گرفتن ندارد تا موقعیت خود را بیاید یا دیگر سو نظری اندازد.

گستره‌ی تکرار گذشته در حوزه‌های مضمون، تصاویر، اسطوره‌سازی‌ها و ... در شعر جامی موج می‌زند. البته دور از انصاف است که جامی را مسبب اصلی انحطاط دانست (بلکه سخن بر سر این است که جامی میراث دار است و روزگاری است که «جامی سلطان معنوی هرات» است. (زرین‌کوب، ص ۱۲۰)

او مورد توجه سلطان، وزیر، بزرگان ادب و نیز مردم عامی است و این مرکزیت که همه‌ی اصناف و طبقات را در برمی‌گیرد نشان گر آن است که سخن جامی در میان همه‌ی گروه‌ها نفوذ دارد و افزون بر آن دوم این امر نشان می‌دهد ذوق همگان از سیاستمداران و فرهیختگان تا عامه‌ی مردم در چه سطحی قرار دارد. مسأله‌ی قابل توجه این که شاعرانی که در این دوره از آنها تقلید می‌شود به جز دو سه تن بقیه از شاعران درجه دو و سه هستند که خود وجهی دیگر از فروکاستن ذوق و زیباشناسی است.

«در غزل و مثنوی به امیر خسرو دهلوی و حسن دهلوی و نظامی و حافظ و سلمان ساوجی و از معاصرین به کمال خجندی و عصمت بخارایی و کاتبی ترشیزی و در قصیده به خاقانی و انوری و سلمان نظر داشته‌اند.» (یارشاطر، ۱۳۳۴، ص ۱۰۳)

از جنبه زیباشناسی نیز شعر این دوره تقلیدگر تصنعی‌ترین نوع آرایه‌های ادبی است و صنایعی مانند اعنات (لزوم مالایلم) تکلف، اغراق و مبالغه در شعر این دوره رواج بسیار دارد.

صنعت ایهام که معنایابی و هوشمندی را در خود دارد در این دوره کم رنگ می شود، و در مقابل آن اغراق و مبالغه که غیاب واقعیت را نشان می دهد، به وفور دیده می شود و همین تسلط بزرگ نمایی بدون واقعیت، یکی از مظاهر انحطاط به شمار می رود. اما بیش ترین جلوه های این فروکاستن در حوزه ی صور خیال عارفانه است. توضیح آن که نمادها و تصویرسازی هایی که در گذشته ی شعر عرفانی آمده اند، در مجموعه ای اندیشگانی یک شاعر حضور دارند و کارکردی ساختارمند پیدا کرده اند، در حالی که نمادپردازی در این اشعار به شکل مصنوعی و تکراری آمده اند بنابراین هیچ شوری بر نمی انگیزند و اصالتی ندارند و چنان که پیش از این گفته شد به سوختن نمادها می انجامند

انسان، عرفان، زبان

عرفان به عنوان یکی از حوزه های هستی شناسی جایگاه ارجمندی دارد و سازه های آن نیز در هیأت نمادها و استعاره ها در توضیح، تشریح، راهگشایی و ... موقعیتی ویژه را برای آن رقم زده است. اما انتقال این سازه ها از حوزه ی کارکردی خود به فضاهای دیگر به ویژه ی عامه ی جامعه ای که دچار سردرگمی و استیصال و بی دانشی است نه تنها کاری از پیش نمی برد بلکه خود نیز رنگ می یازد و چهره بدل می کند و فروکاستن و اضمحلال را سرعت می بخشد.

«از قرن هشتم به بعد دیگر آن اندیشه های ناب در قفسه می مانند، و تفکر عرفانی از آن پس بایر می ماند. نه از کلام پر خاش جوی شمس و نه از نگاه نافذ حافظ، عصر غروب اندیشه های پاک آغاز می شود. وقتی که حرف را به کوچه و بازار و خانقاه و مسجد و محراب می برند دوران انحراف آغاز می شود. فاصله ی از اندیشه تا عمل فاصله ی انحراف است. اندیشه در سر روشنفکران ماست و عمل در دست و دهان مردم. اندیشه تا وقتی در سر است سالم است، مثل عرفان و وقتی به دست و دهان می رسد بیمار می شود مثل صوفیسم.» (رؤیایی ۱۳۷۷، ص ۱۹)

این انحراف در سطحی دیگر به طبقه ی شاعر که طبق سنت عرفان را ضرورت انکارناپذیر شعر می پندارد بازتاب می دهد بنابراین در چنین گردونه ای، انسان و جهانی که در آن می زید به گونه ای غیرمنطقی تحقیر و بی ارزش تصویر می شود این تحقیر و بی ارزشی به گم شدن چهره ی آدمی در آن می انجامد.

با ترغیب افراد به بریدن از دنیای بیرون و رفتن به دنبال زیبایی باطن هستی برای دستیابی به وحدت با معبود- مبدأ کل هستی- مبنای اجتماعی آن فرایندها را نیز زایل می کند.» (بی من، ۱۳۸۱، ص ۹۸)

چرخه ای که بازتاب تصور عامیانه از عرفان در اندیشه ی شاعران را نشان می دهد، در جای جای شعر و زندگی آنان به چشم می آید. ولی نه تنها گرهی از زندگی اجتماعی عامه ی مردم نمی گشاید بلکه مظاهر اندیشه ی اهل قلم را نیز با خود به زیر می کشد.

«اگر آموزش دل انگیز عرفا در باب مفاهیمی از نوع فنا و فقر و ناچیز کردن و تحقیر آدمی در برابر «وجود مطلق» نبود شاید به این شدت تخلص هایی از نوع حقیر و احقر و گدایی و فقیر و بسمل رواج نمی یافت و اگر صوفیه، عقل، را تابدان پایه بی اعتبار و

بی ارزش نکرده بودند، این همه جنون و مجنون و دیوانه و ابله و ابلهی در تخلص های

شعر فارسی ظهور نمی کرد.» (شفیعی، ۱۳۸۲، ص ۶۵)

قابل توجه اینکه در دوره های گذشته بدین گونه نیست به طوری که در تذکره ی لبابالباب که مربوط به چهار قرن آغازین شکوفایی شعر فارسی است، این گونه تخلص ها دیده نمی شود. و به موازات آن عرفان آن روزگار نیز در حوزه ی مستقل خود تحرک و حیات دارد. «تعصب ها را کم می کند، انسان دوستی بدون قید و شرط را می ستاید ... و سرشار است از اندیشیدن به انسان همین انسان خاکی میان کوچه و بازار» (شفیعی، ۱۳۸۰، ص ۲۸) اما در دوره ی مورد بحث وضع به گونه ای دیگر است با انکار خرد و حذف حضور انسان، هستی و حیات طبیعی برای «فرزندان آب و گل» (پاز ۱۳۶۱، ص ۱) کمرنگ و گم می شود.

«از حمله ی مغول به بعد هرچه حوزه ی تاریخی و جغرافیایی شعر فارسی گسترش می یابد این بار معنایی غم و رنج و محرومیت بیشتر وارد تخلص های شعر فارسی می شود.» ... و در عصر تیموری شیوع آن فزونی می گیرد.» (شفیعی، ۱۳۸۲، ص ۶۶-۶۴)

گره خوردگی زبان و اندیشه و فراز و فرود یکی به تبع دیگری، از دیرباز به گونه ای شهودی و اکنون به شکل عملی پذیرفته شده است.

و اگر با والتر بنیامین همراه شدیم که «زبان رسانای جوهر ذهنی سازگار با خودش می باشد.» (بنیامین، ۱۳۸۱، ص ۲۳) زبان صوفیه را می توانیم جلوه گاه درون و احوال آنها بدانیم. هرچه درون بی تاب تر و شیداتر و سرشارتر، زبان درخشان تر و مؤثرتر. چنانکه مجال شطح و شیداسخنی در گفته های عارفان دوره های اول جان را به هیجان می آورد. بنابراین عرفان و زبان رابطه ی مستقیم پیدا می کنند و اسباب فراروی و فروکاست همدیگر را فراهم می آورند.

«وقتی عرفان و تصوف، در اوج است که این زبان در اوج است... از سوی دیگر انحطاط تصوف و عرفان نیز از همان جایی آغاز می شود که این زبان روی در انحطاط می گذارد.» (شفیعی، ۱۳۸۰، ص ۲۷)

در سطحی دیگر زبان و عرفان با جامعه ای که در آن حضور دارند نیز نسبتی می یابد جامعه ی باز، فراخی معنا، حضور آدمی رهای از تعینات قراردادی و رهااندیشی زاده می شود و در مقابل آن بستگی است یعنی، فروبستگی نگاه و خرد و زندگی.

«همان طور که در جامعه ی برخوردار از آزادی و قانون به حقوق افراد نمی توان تجاوز کرد، به حدود کلمات هم نمی توان تجاوز کرد. از این روی زبان قلمروی است که از مطالعه ی در آن می توان به حدود رعایت حقوق و آزادی های فردی و اجتماعی موجود در آن جامعه پی برد.» (شفیعی، ۱۳۸۰، ص ۹۱)

روابط عاشق و معشوق که در عرفان پویای دوره ی نخستین به عنوان رابطه ای انسانی و ارجمند به طرز شگفت انگیزی در سطوح و اصناف مختلف حرکت می کند، در این دوره به شکل رابطه ای میان گدا و شاه، صید و سیاه، قاتل و مقتول، آهو و شیر، اسیر و مالک و ... آمده است. که هر کدام از این تصاویر دوگانه گرتنه ای از طبقات اجتماعی است.

در حوزه ی مدح نیز جابجایی اشخاص و موقعیت های اجتماعی، نشانگر اغتشاش و به هم ریختگی درونی به تبع از بیرون است. این موضوع را دکتر شفیی کدکنی به عنوان «شناور شدن زبان» نام گذارده، علت نازایی زبان،

اختلال در حرکت‌های اجتماعی و فرهنگی و شاخصه‌ی جوامع بسته و استبدادی می‌داند.

عقل و عشق

(انتخاب دو بیت مورد بحث تنها برای توضیح مطلب بوده، هیچ ارتباطی با اندیشه‌ی این دو شاعر و کل ابیاتی که این دو بیت از آنها برگزیده شده ندارد.)

دانش، آسمان را بر زمین می‌آورد یا به تعبیری آسمان را زمینی می‌کند. خاصیت علم و دانش چنین است که حیات آدمی را که گوشت و خون دارد (به تعبیر او نامو) بر خاک فراهم می‌آورد و آسمان در این آبادگری زمین به رنگ ساکنان خاک درمی‌آید.

اندیشه‌ی مقابل آن اندیشه‌ای است که این جهان را انکار می‌کند آدمی و حیات. را حقیر و بی‌ارزش می‌شمارد و به تعبیری زمین را آسمانی می‌کند و در این انتقال، جهان به وهم تبدیل می‌شود.

کمر از ذره نئی پست مشو مهر بورز تا به خلوت‌گه خورشید رسی چرخ‌زنان
و این سیر، به وسیله‌ی عشق اتفاق می‌افتد چنان که در تفکر پیشین دانش این عمل را انجام می‌دهد. از این منظر، دانش و عشق در تقابل با هم قرار می‌گیرند و تنش آغاز می‌شود.

از عالم صورت که همه نقش خیال است ره سوی حقیقت نبری، در چه خیالی
عشق، حقیقت است و بی‌صورت و عالم صورت نقش خیال.

جسای زاهد ساحل وهم و خیال جسان عارف غرقه‌ی بحر شهود
هست بی‌صورت جناب قدس عشق لیک در هر صورتی خود را نمود

عالم صورت که وهم خیال است مورد توجه زاهد است و عشق که حقیقت و بی‌صورت، مورد توجه عارف.

عشق بی‌صورت



وهم و خیال زاهد

شهود عارف

در این نمودار، زاهد نماینده‌ی همه‌ی گروه‌های مخالف آسمانی کردن زمین و جهان صورت را وهم و خیال خواندن است. این واقع‌گریزی و وارونه کردن جهان واقع و جهان خیال شاعر را در تعریفی که از انسان و زندگی می‌دهد دچار اشکال و اختلال می‌کند.

(زاهد، واعظ و ... تنها در برابر عاشق خرد آدمی در این بحث آمده و رفتارهای اجتماعی یا نوع نگاهی که حافظ به آنها دارد مورد توجه نبوده است.)

رسم هستی که حجاب است میان من و دوست به مدد کساری ساقی ز میان برگیرم
هرچه اطلاق توان کرد بر آن رسم وجود دست از آن باز کشم خاطر از آن گیرم
می‌خورم خون دل از جام غم آن روز مباد که من این ساغر عشرت ز دهان برگیرم

آن جام می بیار که از لوح اعتبار
باشد که مرتفع شود از آفتاب می
جامی به بزم پیر مغان بازخواست دوش

سازد غبار هستی موهوم مضمحل
آثار ظلمتی که نماید ز مد ظل
نگسسته دل هنوز ز پیوند آب و گل

(ص ۱۶۰)

از شغل جهان فراغ ما را

مشغولی عشق داد جامی

(ص ۴)

از نظر شاعر جهان صورت، رسم هستی، رسم وجود، غبار هستی، پیوند آب و گل، مهد نه پدر و چار مادر و شغل جهان، همه موهوم و ظلمت و بی اعتبار است و مانع دریافت حقیقت و عشق و راه رهایی از آنها با آفتاب می است.

شاعر راه رهایی یا فراروی از سیطره ی دوالیسم تاریکی، روشنی و خیر و شر را باده می داند که انکار خرد را در خود دارد همچنین در ارتباط با ساقی مفهوم عشق را، و گاه تقدیری محتوم.

قاح ریح الصبا و صبح الدیک
جام روشن بیار تا برهیم
باده در ده که صبح شد نزدیک
یک دم از ظلمت شب تاریک

(ص ۱۵۰)

باده در تقابل با جهل قرار می گیرد و معنای دانش پیدا می کند. دانش انکار جهان واقع است. بنابراین تنها جابجایی لفظ است.

زان باده کز کدورت چهلش دهد نجات

می ببخش جامی لب تشنه به لطف

(ص ۲۷)

جامی دل گفتگو فروبند دگر
در شعر مده عمر گران مایه به باد
دل شیفته ی خیال مپسند اگر
انگار سیه شد ورقی چسند دگر

این جابجایی را در نگاه او به «شعر» نیز می بینیم.

جامی، شعر را از مقوله ی وهم و خیال پنداشته بنابراین آن را جزء جهان صورت قرار داده است. یعنی برای شاعر جهان واقع، جهان بی صورت عشق است در برابر جهان وهم و خیال صورت، که شعر نیز جزء همین جهان صورت است.

طول گشت آشکار و خط شد نام
یافت از وی وجود سطح نظام
امتدادات جسم گشت تمام
وصف کثرت گرفت و شد اجسام
تا چو اول نمایندت انجام
چند بر خط و سطح و جسم آرام
که حباب وی است ساغر و جام

(ص ۲۹۱-۲۹۰)

نقطه را از تصرف اوهام
حرکت کرد خط به جانب عرض
سطح بر سمت سمک جنبش یافت
جسم هم از تنوع اشکال
اعتبارات وهم را بگداز
نقطه بین در تعلقات شئون
ساقیا در ده آن شراب کهن

شاعر کائنات را در دایره‌ی وهم می‌نهد و آغاز هستی از واژه (در آغاز کلمه و کلمه خدا بود). آنگاه کثرت، ولی سرانجام آن را «اعتبارات وهم» نام می‌نهد و می‌خواهد که رهایش کند و آن چه واقعیت دارد ساقی و باده‌ی کهن است که این تنوع اشکال و کثرات را از خاطر بزداید.

در این چرخه که زمان حذف شده کلمه به کثرت و کثرت به وهم می‌انجامد، و باز سیری دیگر به موازات آن خلق شده که ساقی و شراب کهن است.

اما نکته‌ی غایب این است که ادبیات به خلقی دیگر دست زده و آن تبدیل جهان به کلمه است. و دیگر متن است که به افشاگری می‌پردازد، رفتاری مستقل و واقع‌نما به گونه‌ای که خود در خود تکثیر می‌شود راه می‌نماید و راه می‌پیماید.

مرگ اندیشی و عشق

«احساس بی‌اعتباری جهان گذران، شعله‌ی عشق را در دل‌ها می‌افروزد، و فقط عشق است که بر این بی‌اعتبار گذران غلبه می‌کند... و عشق به ویژه وقتی که با تقدیر درمی‌افتد ما را از شدت احساس این بی‌اعتباری جهان ظاهر می‌فرساید ولی جلوه‌ای از جهان دیگر به ما می‌نمایاند که در آنجا تقدیر مغلوب و آزادی حاکم است.» (اوانمونو، ۱۳۷۰، ص ۷۵)

مرگ‌اندیشی جلوه‌های گوناگونی دارد، رهایی از زمان و سیطره‌ی بر زمان هراس‌انگیز خطی کشاکشی که آدمی در درون خود دارد در جهان ناخودآگاه با نمودهایی به عبارت و شعر و شطح بدل می‌شود که گاه با عصیان علیه زمان تقویمی حاکم که جوانی، پیری و مرگ یا سرنوشتی محتوم را رقم زده همراه می‌گردد. «ممکن است ناخودآگاه زمان کرانمند را به زمان بیکران تبدیل کرده باشد. بدین گونه نه تنها زمان، بی‌پایان و ابدی می‌شود. بلکه هدف دیگر خودآگاه و ناخودآگاه، بازگشت به خاستگاه است... بازگشت به اصل است.» (صنعتی، ۱۳۸۱، ص ۱۱۷)

جستجوی بی‌زمانی، گریز از جهان واقع است زیرا که زمان از سازه‌های این جهان است. بنابراین در برابر این جهان واقع، جهانی پردیس‌گونه در رؤیای شاعر شکل می‌گیرد که دیروز امروز و فردا در آن نیست. همه‌ی هراس او را می‌زداید. که در این حال گسستگی از جهان واقع روی ما دهد. «در بهشت نیز مانند زمین، چیزها در پی هم می‌آیند و تکامل می‌یابند، فرشتگان هیچ تصور و مفهومی از زمان و مکان ندارند.» (صنعتی، ۱۳۸۱، ص ۳۴۷)

این گذار (یا گریز) از جهان واقع مستلزم مرگی رمزگونه است. «مرگ پیش از مرگ یا موت ارادی و مرگ تبدیلی و ولادت دوم و قیامت صغری و حشر قبل از نشر... و حیات عاشقان در مردگی و دردی است غیر مردن کان را دوا نباشد... منظور آیین‌های رازآموزی یعنی مناسک گذار از مرتبه‌ای به مرتبه‌ی برتر است که همواره متضمن مرگی رمزی است... رمزگرایی، ضد جزمی‌گری است. جزمی‌گری، خشک‌اندیشی است. و رمزباوری، رهیدگی از جزم و جهود، چه هرکس از باطن خودیار رمز می‌شود.» (ستاری، ۱۳۷۲، ص ۱۸۶-۱۸۰)

این رمزگرایی در زبان اتفاق می‌افتد و چنان که پیش از این آمد در دوره‌ی اول عرفان، زبان رمزی صوفیه، آیینی حال و درون آنها بود و گستردگی و لایه‌های معنایی این زبان شمول و گستردگی انسانی را در سایه‌ی

خود نشان می‌داد. اما در دوره‌های بعد رمزهای منجمد به جزمی‌گری و خشکاندیشی بدل شد. تکرار بی‌محتوا و ریشه و مستعمل شدن آنها که به موازات افول اندیشه‌های عمیق در این حوزه بود، شیدایی و شور را از آن گرفت، آدمی و هستی در این زبان رمزگونه‌ی منجمد قطعه قطعه شد.

آدمی برای آب حیات دست از جان می‌شوید و بر سفره‌ی عدم می‌نشیند و معشوق تمامیت طلب و غیور است جز به گرفتن همه‌ی هستی عاشق، رضا نمی‌دهد.

تیغ می‌رانی که جامی نقد جان تسلیم کن
هر چه فرمایی به جان ایستاده ام تسلیم را
(ص ۱۷)

عاشق نیز دل در گرو مرگی چنین دارد و مجنون‌وار آن را طلب می‌کند.

گویبی که رواست قتل جامی وان گه نکشی رواست این‌ها
اگر نگاه مانوس و عادت‌شده‌ی صوفیانه را اندکی رها کنیم و تغییر دهیم. مشاهده می‌شود
انسان در این موقعیت، کاریکاتور مضحکی است که رفتاری حقارت‌بار و ابلهانه دارد.
گر به تیغ تو جدا شد سرم از تن چه عجب غم آن است که از تیغ تو افتاده جان

(ص ۵)

فضایی که به گونه‌ای جنون‌آمیزی معشوق را تشویق به قتل خویش می‌کند.

جامی از غم مرد چون تأخیر قتلش کرد یار آه کز بخت‌وی این تأخیر شد عین شتاب
(ص ۲۶)

بهر قتل عاشقان می‌دیدمت زین پیش غم چون به بخت ما رسید آن‌هم نمی‌بینم تورا
(ص ۱۹)

بعد عمری کشتت گفتمی و من می‌میرم هر دم از غم که مبدا نکند عمر وفا
(ص ۵)

چون ناوک دل دوز تو راحت نرساند هر مرهم راحت که رسد سینه‌ی ما را
(ص ۲۱)

قاصد که گفت آن سنگ‌دل بر قتل جامی قرعه زد زین قرعه‌ی اقبال شد پیک مبارک فال من
(ص ۲۱۰)

چون تو ناوک افکنی سویم، دل و جان یک به یک سهم خود جویند از من کالهدایا مشترک
(ص ۱۵۰)

به قصد قتل جامی می‌کشی تیغ کرم‌ها می‌کنی الله ابقاک
(ص ۱۵۰)

وصال و دیدار مفهومی از آینده و فردا را در خود دارد. آینده‌ای که دوردست و خواستنی است، آینده‌ای که معنای دیگر آن مرگ است.

چاشنی شربت مرگم رهاند از داغ هجر آنچه در کام کسان زهر است تریاک من است
(ص ۳۲)

مرا کشتی و تکبیری نگفستی چه سنگین دل کسی الله اکبر
کنایت زان لب آمد پیش عارف شراب و سلسبیل و آب کوثر

(ص ۱۲۰)

من و امید شهادت به تیغ آن شاهد که قوت جان شهید خود از مشاهده‌ی اوست.

(ص ۳۰)

بنابراین در این تنوری، هستی و عمر آدمی یعنی زمان کرانمند حیات او مانعی است برای وصال و با حذف این زمان کرانمند، وصال میسر می‌گردد.

با تو هرکس را هوای دولت هم‌خانگی‌است خانه را اول ز گرد هستی خود گو بروب

(ص ۲۴)

رشته‌ی عمر است ایوان وصال را کمند وه که چرخ تیزگرد این رشته را کوتاه‌رشت

(ص ۵۰)

زارم بکش مگوی کزین آستان برو مردن بر توبه که ز تو زیستن جدا

(ص ۱۴)

عشق در آینده‌ای نامعلوم با مفهوم بلافاصله‌ی مرگ یکی می‌شود.

لذت عشق فرو رفت مرا در رگ و پی عشق می‌گویم و جان می‌دهم از لذت وی

(ص ۲۸۰)

مطلوب جامی از طلبم گفته‌ای که چیست مطلوب‌باو همین که دهد جان در این مطلب

(ص ۲۳)

از آن لب، نیم جان عاریت دارم بیا جانسا بنه لب بر لبم کان عاریت را با تو بسپارم

(ص ۱۷۰)

وصال (= آینده = مرگ) گاه در مفهوم عدم چهره می‌نماید و صحرای عدم لاله‌زار است از خون کشتگان عشق.

بس که رفتند شهیدان غمت سوی عدم لاله‌ها غرقه به خون می‌دمد آن صحرا را

(ص ۷)

صحرای عدم لاله‌ستان شد چو شهیدان با داغ تو رفتند به خون غرق کفن‌ها

(ص ۱)

تیر تو فرو آمد سینه بسی تنگ بود دل به عدم رونهاد جای به پیکان گذاشت

(ص ۳۸)

«صحرای عدم»، «لاله‌زار عدم»، «کشور عدم» معنای بی‌کرانه‌ی عدم را به گونه‌ای تعیین و تشخیص

بخشیده‌اند از سویی در کنار بی‌کرانه کردن زمان کرانمند در بخش پیشین قابل توجه است.

ظهور و حضور معشوق یعنی دیدار او نیستی و غیاب عاشق را رقم می‌زند.

هرکجا جلوه کند آن بت چالاک آنجا خواهیم از شوق کنم جامه‌ی جان چاک آنجا

(ص ۱۱)

هر صبح کافتاب رخت سرزند ز جیب
گر من چو صبح چاک زخم جیب جان چه عیب
(ص ۲۶)

مضمون جان چون جامه‌ای، مانع یکی شدن با معشوق پیش از این نیز بوده که در آن تحقیر عاشق نهفته است.

گاه قباى معشوق نیز تشخص یافته و نقش رقیب عاشق را به خود می‌گیرد که عاشق جامه‌ی جان را از رشک قبا می‌خواهد بر خود بدرد.

خواهم از رشک قبا، جامه‌ی جان چاک زدن
که چرا قد تو را تنگ در آغوش گرفت
(ص ۲۷)

جنبه‌ی تحقیرآمیز تبدیل جان به جماد (عاشق و رقیب) در برابر معشوق وجه فرودین این گونه تصاویر را در تعریف انسان نشان می‌دهد.

صور اسرافیل کشتگان عجز و گورستان مشتاقان صدای سم اسب معشوق، خنده‌ی او یا بویى از گلشن وصل اوست که آن هم با چند مرحله و سلسله مراتب به عاشق می‌رسد و جان در تن او می‌دمد که همه گونه‌های تحقیر را در خود دارد.

فدای بوی خوشت باد جان که پیرھنت
ز باد و باد ز گل، گل ز باد دریغ نداشت
(ص ۲۷)

لبت قوت جان از شکر خنده ساخت
به یک خنده صد کشته را زنده ساخت
(ص ۳۵)

عاشق در پیش قدمی برای مرگ به دست معشوق نسبت به معشوق غیور است و کسی را پیش روی خود نمی‌تواند ببیند. و اینکه دیگران زودتر از او به این مرگ نایل آیند حسد می‌برد و غیرت می‌ورزد.

تیغ ستم گونه ز خون دگران یافت
قاصد کاید ز جانان بهر قتل دیگری
بر عاشق خود تا کی از این گونه ستم‌ها
قاصد جانان مگو، گو قاصد جان من است

(ص ۵۱)

در سطح دیگر نیز همین آرزو و قصد دیدار و وصال یار با مانع رقیب روسیاه روبروست این انکار دیگری جدای از غیرت عاشقانه قابل توجه است زیرا گروه معاند به زعم شاعر، کسانی چون زاهد و واعظ و ... است که انکار عشق می‌کنند اما رقیب در این فضا خود عاشق است و شاعر با عبارت روسیاه قصد حذف و طرد او را دارد.

هر جا که تنها رو نهم تا بینم آن خورشید را
آید رقیب روسیه چون سایه در دنبال من

(ص ۲۱۰)

مرا ره نی که در کویش نهم پهلوی به دیواری
رقیبان سیه‌دل خوش نشسته دوش بر دوشش

(ص ۱۴۰)

غم‌پرستی یا در تعبیری دیگر خواستن مرگ به دست معشوق تمام ذهن و روح عاشق را تسخیر کرده و هر عمل بازدارنده‌ای از مرگ صعب‌تر و تلخ‌تر است.

به پیش زخم خدنگ تو ذکر مرهم رفت
ز تیر سخت‌تر آمد دل فگار مرا
(ص ۱۳)

فکر مرهم بهر چاک سینه‌ام چند ای طبیب
این جراحت یادگار شوخ قتال من است
(ص ۲۸)

هزار زخم کهن بود بر دلم ز بتان
شکاف تیغ تو او را به جای مرهم شد
(ص ۱۱۰)

«آستان»، «جان به کف بودن» و فرمانبرداری محض همه تصاویر مربوط به حوزه‌ی حکومت است که به رابطه‌ی عاشقانه وارد شده است شاید بتوان این الگوبرداری را بیان ظریفانه‌ای از جباریت و ستمگری و خونریزی حاکمان دانست که در لفافه‌ی زبان عاشقانه مطرح شده است یعنی نوعی گزارش تاریخی از وقایع اجتماعی سیاسی آن روزگار. (شمیسا نیز اشاره ای نزدیک به این مضمون دارد)

جامی به درت جان به کف دست رسید است
یعنی که همین تحفه بود دسترس ما
(ص ۱۶)

زارم بکش مگوی کزین آستان برو
مردن بر تو به که زیستن جدا
(ص ۱۴)

آنچه که معشوق به عنوان ابزار قتل یا آلت قتاله استفاده می‌کند قابل توجه است. خدنگ، تیغ، تیر، پیکان، کمند، ناوک همه سلاح‌هایی است که در دست حکومت است (البته ترکان لشکری و حضور آنها به عنوان معشوق از قرن چهارم هجری و قضایای مربوط به آن در جای خود محفوظ است) که با توجه به لطافت رابطه‌ی عاشقانه و مهرآمیز بودن و انسانی بودن این رابطه، حضور خشونت و قتل و ابزار جنگ و ستیز فضایی پارادوکسیکال خلق کرده که به حذف و قتل انسان می‌انجامد. در برخی ابیات استحال‌ی آلات قتاله به اندام‌های معشوق که همان کارکرد را دارند نیز این دوگانگی را نشان می‌دهد.

می‌کشی تیغ که سازی دل ما را به دو نیم
تیغ بگذار که یک غمزه تمام است اینجا
(ص ۱۳)

از نرگس خون‌ریز تو یک‌غمزه‌پسنداست
زنهار به خون‌ریزی ما دست می‌الا
(ص ۲۲)

به قتل من براتسی دارد از مشک
رخت کز وی نه مکان نجات است
(ص ۳۴)

چون از دل گرم من بگذشت خدنگ تو
از بوسه‌ی پیکانش شد آبله‌ام لب‌ها
(ص ۴)

و سرانجام مرگ‌خواهی و مرگ‌طلبی پایان‌ناپذیر که بعد از مرگ به دست معشوق همچنان حسرت تیغ او را دارد.

گر به تیغ تو جدا شد سرم از تن چه عجب
غمم آن است که از تیغ تو افتاده جدا
(ص ۵)

گاه عاشق دچار تناقض است به نهانی اعتراض و گلایه دارد که چرا خونس را ریخته است و دلش را مجروح کرده و جان و دلش و دینش را در معرض نقصان آورده است.

جامی که به شمشیر ستم ریختیش خون جز دغوی عشق ندانم چه گنه داشت

(ص ۳۲)

یار جستم که غم از خاطر غمگین ببرد نه که جان کاهد و دل خون کند و این ببرد

(ص ۱۰۹)

شد تنم فرسوده زیر سنگ بیداد بتان کشته ی عشقم من و این سنگ ها خاک من است

(ص ۳۲)

داد جامی به تلخ کامی جان هیچ کامی ندیده از دهنست

(ص ۳۷)

عشق و خاکساری

شخصیت عاشق و معشوق در شعر جامی تعریفی خاص از انسان را نشان می دهد.

عاشق نهایت خاکساری را در برابر معشوق دارد و برای تحقیر خود از هیچ سخنی ابا ندارد هیچ حد و حدودی نگاه نمی دارد.

به چار بالش عزت چو راه نیست مرا بر آستان مذلت نهاده ام سر خویش

(ص ۱۴۰)

بر سر کویی که روزی سروناز من گذشت در زمین بوسی همه عمر دراز من گذشت

(ص ۳۹)

«من» شاعر در طبقات مختلف اجتماعی و حوزه های گونه گون زیستی گسترده می شود و تصاویر و تعاریف شاعر را از آدمی با خود فرو می کشد و می گسترد.

«عاشق در غزل این زمان وجودی محروم و بینوا و ستم کش است. از وصل نصیبی ندارد و حقارت و حرمانش چنان است که از معشوق به نگاهی خرسند است و حتی خود را لایق وصال نمی داند.» (پارشاطر، ۱۳۷۲، ص ۱۴۵)

جامی مطلب دولت وصلش که برون است تحصیل چنین منزلت از حوصله ی ما

(ص ۱۲)

عاشق صید دست و پابسته ای است که سراپا مشتاق قربانی شدن است. و معشوق، عاشق را از هیچ هم کمتر می داند.

کم شناسی قدر جامی را ز هیچ کسی به از تو قدر او نشناخته

(ص ۲۴۰)

صفاتی که برای عاشق برمی شمارد چنین است: معشوق، اسیر، صید، خاک، پای بوس و ...
خوش آن که ز می مست شوی بی خبر افتی پنهان ز تو من بوسه زنم آن کف پا را

(ص ۹)

- چند بوسم دست و پا پیک دیار یسار را
فرخ آن ساعت که یابم دولت دیدار را
(ص ۶)
- اگر چه خود را لایق دولت دیدار و دولت وصل نمی داند.
جامی مطلب دولت وصلش که برون است
تحصیل چنین منزلت از حوصله‌ی ما
(ص ۱۲)
- خاکساری او از این هم در می گذرد و خود را شایسته‌ی پایبوس هم نمی بیند. بنابراین به بوسیدن پای پاسبان او امیدوار است.
نقش پابوس ویم نیست همین بس که چو شد
در رهش سوده تنم نقش کف پاش گرفت
(ص ۲۸)
- سایم به ته گفش تو رخ بهر تسلسی
چون دسترسم نیست که بوسم کف پایت
(ص ۳۱)
- برای خاک در معشوق حاضر است جان بدهد اما این آرزو را هم به خاک می برد.
نقد جان در عوض خاک درت چیزی نیست
سود جامی است اگر آن دهد و این ببرد
(ص ۱۱۰)
- سجود خاک رهنم برتنم تمنا بود
به خاک می برم امروز این تمنا را
(ص ۳)
- کف پای معشوق سنگدل، ستمکار، قاتل و .. از چشم و مژه‌ی عاشق آزرده می شود.
دی به خاک پاش با صد ذوق می سودم مژه
گفت جامی گرد شد آهسته زن جاروب را
(ص ۱۵)
- سرم از خاک درت دور مکن
گر ز من دردسری نیست تو را
(ص ۱۷)
- حیف است بر زمین کف پای تو فرش کن
از پرده‌های دیده‌ی من زیر پای خویش
(ص ۱۳۹)
- پای بوس سگ معشوق برای عاشق فخر و آرزوست به گونه‌ای که سگ معشوق نیز از شاعر به تنگ آمده است.
پیش سگان کسوی او مالم برای آبرو
بر خاک ره روی چو زر این است جاه و مال من
(ص ۲۱۰)
- اگر پای سگش می بوسم ای ناصح مزین طعنه
که من روزی به کوی آشنایی دیده‌ام او را
(ص ۱۸)
- جامی به جان آمد سگش از ناله و فریاد تو
شب‌های تنهایی دگر جا بر سر آن کو مکن
(ص ۲۱۰)
- تصاویری که در محاق رفتن خرد و اندیشه، احساس و مهر آدمی را نشان می دهد و امحای حضور آدمی

است که گوشت و خون دارد مهر و خرد دارد.

وقتی سگ درگاه معشوق بودن نیز باعث عار و ننگ معشوق است و نیز عار و ننگ سگان معشوق.

بهر خود نام سگ آن در نخواهم عاریت چون سپندم بر شعار دولتش این عار را

(ص ۷)

چنین آشفته و رسوا به کوی او مرو جامی مبدا کز تو عار آید سگان آن سر کو را

(ص ۱۸)

و آدمی خود طوق سگان معشوق و قوت آنان است.

خمیده قامت جامی چو طوق دید و بغفت

چه عار کز تو نه بر گردن سگان من است

(ص ۲۹)

ر شک برد روان من بر تن ناتوان من گر شود استخوان من قوت سگان کوی او

(ص ۲۳۰)

سموم هجر توأم پی بر استخوان نگذاشت پی سگان درت مشت استخوان شده‌ام

طفیل خیمل سگانم تفقدی می‌کن به کوی تو دوسه‌روزی میهمان شده‌ام

(ص ۱۷۰)

آنچه به چشم می‌آید قامت خمیده آدمی است که آرزوی طفیل سگان بودن دارد. روان آدمی که رشک می‌برد بر جسمی که قوت سگان است.

بود جامی با سگانش یار لیک آن سنگدل که گهی گر التفاتی داشت با اغیار داشت

(ص ۳۹)

بود بیش از حد نیازم با سگان او ولی ناز آن بدخوی با من از نیاز من گذشت

(ص ۳۹)

تحقیر خود که تحقیر این جهان نیز در پی دارد همه در مقابل بزرگداشت معشوقی است که مجاز به هر کاری است:

ز شوق طوق سگان در تو گر گردانند مسبحان فلک سبحة ی ثریا را

(ص ۱۸)

شیر گردون نشایدم سگ کوی گر مرا از سگان خود شمری

(ص ۲۷۰)

انعکاس این رفتار بین عاشق و معشوق در سطح روابط اجتماعی، بندگی و سرسپردگی و .. است و عزت و ذلت در پرتو این تعبیر و تصاویر معنایی دیگر می‌یابد و این زبان ساده‌ترین روابط افراد را تحت تأثیر قرار می‌دهد.

ارباب عشق را چو ستایی مرا لقب جز بنده ی کمترین و سگ کمترین منه

(ص ۲۵۰)

من کیستم که نامه فرستم به سوی او در نامه ی سگانش نویسنده نسام من

(ص ۲۲۰)

اگر شماره‌ی خیل سگان خویش کند مرا به سهو هم از خیل آن سگان شمرد

(ص ۸۰)

در ورقی که کرده‌ام نام سگانت را رقم زیر ترک نوشته‌ام از همه نام خویش

(ص ۱۹)

سگاو خواند رقیب از سر خواری مارا این لقب در دوجهان بس سبب عزت ما

(ص ۴)

فروکاست عشق، عاشق، معشوق

شخصیت‌های عاشق و معشوق نقش‌های متعدد و متنوعی را به خود می‌گیرند که گویای طبقات اجتماعی و حضور آن دو در فضاهای مختلف زیستی جامعه است. همچنین این نقش‌ها در رده‌های گوناگون قابل توجه است. به عبارت دیگر این رابطه در جماد، نبات، جانور و آدمیان در طبقات و اصناف مختلف آشکارا حضور می‌یابد. عاشق در نقش خاک، خس و خاشاک، گیاه خشک، غزال، آهو، سگ، گدا، مقتول اسیر... ظاهر می‌شود و معشوق در نقش گنج، ماه، سرو، ارغوان، آهو، غزال، صیاد، قصاب، شاه، مالک، تیرانداز و قاتل. که از سوی عاشق همه ضعف و حقارت و بدبختی و خرابی و ... که خود نیز مشتاقانه خواستار آن است و در مقابل معشوق، ستمگر، سنگدل، خون‌ریز و ...

جماد

کاش ویران شود از سیل فناخانه‌ی ما تا کشد گنج بقا رخت به ویرانه‌ی ما

معشوق

گر چه گشتم خاک راه او بحمداله که باد از سر راهش سوی دیگر نبرد این گرد را

(ص ۱۳)

عاشق

نبات

خاک شد بر رهگذارت جامی و هرگز نیافت آن شرف کز سایه‌ی سرو تو باشد خاک‌را

عاشق

مزن آتش به من ای آه در آن کوی، مباد دود خیزد ز سر این خس و خاشاک آنجا

عاشق (ص ۱۱)

گر زرد شد گیاهی در خشک‌سال هجران پژمردگی مباد آن تازه ارغوان را

معشوق

عاشق

حیوان

شکار آهوی شیرافکن اوست به صحرای ختن هرجا غزالی است

عاشق (ص ۳۵)

معشوق

کرشمه‌های غزالان مست می‌بخشد فراغت از دو جهان عاشقان شیدا را

(ص ۳)

معشوق

بر من خسته‌دل مزن طعنه به مهر نیکوان صید کسی دگر مخوان آهوی دام خویش را

عاشق

کمترین صید توام پیش سگان خودفکن
عاشق

قلاده ی سگ کویش به گردنم فکنید

آدم

شاه و گدا

هرچند تو شاه و ما گداییم

تو شاه ی و ما عور و گداییم چه نسبت

غلام

تا داغ غلامی تو داریم

اسیر

با اسیران ای رقیب آغاز بدخویی مکن

تیرانداز

بهر تیرت جنگ دارد جان و دل رحمی نما

قصاب

نیست از قتل محبان غمزهات هرگز ملول

دانش آموز

نه اگر داشت معلم هوس کشتن خلقی

لشکری

سر من کاش بودی خاک راهش

نتیجه گیری

حریم منزل جانان برون ز عالم ماست

خوشا کسی که در این گفتگوی محرم ماست

طرد و انکار جهان و هیچ و پوچ انگاشتن آن با مجازی نهانی، گویای نفی و انکار آدمیان است. و در هم

تنیدگی مکان و زمان، رسانای این طرد و حذف است، به ناچار در ذهن مفهومی از ازل و در سطحی دیگر عدم را

گر نیم لایق که آلاهی به من فتراک را

کشان کشان ز پیش تا شکارگاه برید

(ص ۸۰)

دامن مفتشان که مبتلاییم

(ص ۱۹۰)

با اطلس زربفت تو پشمینه ی ما را

(ص ۲۱)

هرجا که رویم پادشاهیم

(ص ۱۹۰)

تلخ کردی عیش ما، چندین ترش رویی مکن

(ص ۲۲۰)

تیر دیگر سوی جان انداز و بنشان جنگ را

(ص ۱۱)

کی ملالت خیزد از خون ریختن قصاب را

(ص ۲۰)

به تو این ناز و کرشمه ز چه آموخت به مکتب

(ص ۲۶)

مگر گشتی لگدکوب سپاهش

(ص ۱۳۸)

برمی سازد. این فضا واقع گرایی را محو می کند و انتزاع را برمی کشد؛ در این جهان واقع عقل عقال می شود اما در دیگر سو به لایتناهی بال پرواز می گشاید؛ انسان چهره می نماید بی تعین و تشخیص، سراپا حقارت و بدبختی با احساس گناهی ازلی.

و عشق کیمیایی می شود که این گسیخته ی گسسته را مجموع کند در حضور معشوق.

از کجا آمده ام؟ آمدنم بهر چه بود به کجا می روم آخر نمایی وطنم

این «تو» (= معشوق) پاسخ هر سه پرسش را می داند اما عارف - عاشق را با نیاز معشوقانه به حیرت می افکند و در این گیر و دار پرسش و دغدغه ی حیرت به اندوه مبتلا می کند، اندوهی شیرین و دلخواه.

عاشق با تمام وجود می خواهد زمان وصال را به تعویق بیندازد، تعویقی ابدی یعنی همان زمان ازلی «تبدیل زمان به زمان حال محض» شایگان، ۱۳۸۱: ۳۴۸ و در این دایره عشق می شود مأمن.

داریم فراغ از غم مستقبل و ماضی خوش می گذرانیم به دیدار تو حالا

(ص ۲۲)

این نگاه کل نگر بسیاری از بخشهای وجودی و زیستی و روانی انسان را نادیده می گیرد. «دید کلی نگر، همواره پدیده ها را مختصر و خلاصه و ساده می کند. نهایتاً عوامل عمده را می بیند. زندگی را در یک مفهوم کلی یا در یک تقسیم بندی انتزاعی و جزمی و در موقعیت ها و نمودها و تصویرهای عمده و خاص و برجسته می نگرد.» (مختاری، ۲۲۱-۲۲۰: ۱۳۸۲)

من انسانی تعین و تشخیص ندارد. که بر خوان جهان، خام است. پس هستی در انکار هستی، وجود در انکار وجود و هرچیز را در نبود آن جستجو می کند و چنین است که این اندیشه ی پارادوکسیکال، معشوق را هم در غیاب او تعریف می کند.

هرکس به کعبه ی طلبت رو نهد نخست از کل کائنات کند قطع التفات

(ص ۲۷)

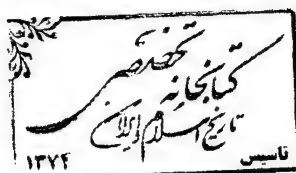
کار ما جز فکر مردن نیست دور از یار ما وه که یار ما ندارد هیچ فکر کار ما

(ص ۱)

منابع و مآخذ

- اته، هرمان. (۱۳۳۷). تاریخ ادبیات فارسی. ترجمه دکتر رضازاده شفق، تهران: بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- اونامونو (۱۳۷۰) درد جاودانگی. ترجمه بهاءالدین خرمشاهی، تهران: البرز.
- بنیامین، والتر (۱۳۸۰). خیابان یک طرفه. ترجمه حمید فرازنده، تهران: مرکز.
- _____ (۱۳۸۱) زبان و تاریخ. تهران: فرهنگ کاوش.
- بی من، ویلیام (۱۳۸۱) زبان، منزلت و قدرت در ایران. ترجمه رضا ذوق دار مقدم، تهران: نشر نی.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۱۷) دیوان. به اهتمام ح. پژمان، تهران: علمی.
- رضازاده شفق، صادق. (۱۳۵۲) تاریخ ادبیات ایران. شیراز: دانشگاه شیراز.
- رویایی، یدالله (۱۳۷۷) سهم عرفان گول و گودال. بوطیقای نو، ج ۲، ص ۱۳.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۶۲) با کاروان حله. تهران: جاویدان.
- ستاری، جلال. (۱۳۷۲) مدخلی بر رمزشناسی عرفانی. تهران: مرکز.
- شایگان، داریوش (۱۳۸۱) افسون زدگی جدید. ترجمه فاطمه ولیانی، تهران: فروزان.

- شفیع کدکنی، محمدرضا (۱۳۸۰) از عرفان بایزید تا فرمالیسم روس. فصلنامه هستی، سال دوم، شماره سوم، ص ۱۲.
- _____ (۱۳۸۲). روان‌شناسی اجتماعی شعر فارسی. بخارا، شماره ۳۲.
- _____ (۱۳۷۲) مفلس کیمیا فروش. تهران: سخن
- شمیسا، سیروس. (۱۳۷۴) سبک‌شناسی شعر. تهران: فردوس.
- _____ (۱۳۷۶). سیر غزل در شعر فارسی. تهران: فردوس.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۳). تاریخ ادبیات. تلخیص از دکتر محمد ترابی، تهران: فردوس.
- صنعتی، محمد (۱۳۸۱) زمان و نامیرایی در سینمای تارکوفسکی. تهران: مرکز.
- مختاری، محمد. (۱۳۸۲) انسان در شعر معاصر. تهران: توس.
- نوذری، حسینعلی. (۱۳۷۹). صورتبندی مدرنیته و پست مدرنیته. تهران: نقش جهان.
- نیچه، فریدریش ویلهلم. (۱۳۷۵) چنین گفت زرتشت. ترجمه داریوش آشوری، تهران: آگه.
- وزین‌پور، نادر. (۱۳۷۴) مدح داغ ننگ. تهران: معین.
- یوسفی، غلامحسین. (۱۳۷۳) چشمه روشن. تهران: علمی.
- یارشاطر، احسان. (۱۳۳۴) شعر فارسی در عهد شاهرخ. تهران: دانشگاه تهران.



نماد آینه در اشعار محمد شیرین مغربی

دکتر محمد رضا صرفی *

چکیده

مقاله‌ی حاضر به منظور بررسی معانی نمادین آینه در اشعار محمد شیرین مغربی به روش کتابخانه‌ای نوشته شده است. ابتدا مطالب مورد نظر به شیوه‌ی استقرایی استخراج شد و پس از طبقه‌بندی، شواهد مورد نیاز به صورت گزینشی ارائه شد. از یافته‌های پژوهش حاضر آن است که بهره‌گیری مغربی از نماد آینه از ساز و کار ویژه‌ای برخوردار است و وی خود برای راهنمایی خواننده و درک معانی نمادین آینه، قرینه‌هایی در اختیار می‌گذارد. این نماد همراه با آفتاب، دریا، باده، پرندگان اصطلاحات موسیقی و عشق نظام نمادین شعر مغربی را شکل می‌دهد. مغربی از نماد آینه بیشتر برای رساندن مفاهیمی از قبیل دل، انسان کامل، تمام پدیده‌های هستی و نیز تفسیر و تبیین اندیشه‌ی مهم و کلیدی وحدت وجود بهره گرفته است.

واژه‌های کلیدی: محمد شیرین مغربی، نماد، آینه، تأویل.

مقدمه

محمد شیرین مغربی، معروف و متخلص به شمس مغربی، یکی از شاعران بزرگ عارف در نیمه‌ی دوم قرن هشتم و اوایل قرن نهم هجری است. اشعار او پیوندی ناگسستنی با عقاید صوفیان دارد و آکنده از نمادها، اصطلاحات و استعاره‌های شعر عرفانی است. وی از لحاظ درونمایه‌های شعری تحت تأثیر فخرالدین عراقی است و با بهره‌گیری از آرایش‌های ادبی و لطیف شعر عاشقانه از همام تبریزی و سلمان ساوجی به اشعار خویش وقار و زیبایی لطیفی بخشیده است. شهرت اصلی شعر شمس مغربی را مرهون تبلیغ و تفسیر فلسفه و اندیشه‌های عارفانه محی‌الدین ابن عربی دانسته‌اند. (لوئیزان، ۱۳۷۲، ص ۹)

شارح گلشن‌راز به شدت از سبک بیان و اندیشه‌های او متأثر بوده و به مناسبت‌های مختلف، بسیاری از اشعار و عبارات شمس مغربی را در شرح گلشن راز ذکر کرده است. آقای پرفسور توشایکو ایزتسوه تأثیر نظم او را در بسیاری از تألیفات حکمای ایرانی مکتب اشراقی یادآور شده و گفته است: «به عنوان مثال، در سراسر تصنیفات

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شهید باهنر کرمان.

حکیم حاج ملاهادی سبزواری، فیلسوف قرن نوزدهم میلادی (قرن ۱۳ هجری) نقل عین ابیات مغربی به چشم می خورد.» (سبزواری، ۱۳۶۱، س ۲۱۹)

مغربی برای تبیین اندیشه های عارفانه ی خود از نمادهای گوناگونی بهره گرفته است. از جمله، نمادهای آینه، دریا، باده، آفتاب، پرندگان، موسیقی و اصطلاحات مربوط به عشق در کلامی شاعرانه و بسیار زیبا در دیوان وی جلب توجه می کند. در این گفتار سعی شده با بهره گیری از تکنیک تحلیل محتوا و توصیف، به تأویل نمادهای آینه پرداخته شود تا از این طریق راه برای درک دقیق تر گوشه هایی از نکته های مبهم اشعار وی گشوده شود و فضای خالی بین خواننده و متن پرگردد. به این منظور، پس از اصطلاح شناسی واژه های نماد و آینه، به شیوه ها و دلایل بهره گیری از نماد در آثار مغربی پرداخته شده و سرانجام، به بررسی معانی نمادین آینه و جایگاه آن در نظام اندیشه ی عرفانی - فلسفی شمس مغربی اقدام شده است.

اصطلاح شناسی

نماد

شاعران و نویسندگان عارف بارها به مخاطبان خود تذکر داده اند که اشعارشان در ورای معانی ظاهری خود، دارای معانی نمادین و نهانی است و خوانندگان خود را از تقلیل معنای متن به معنای اولیه و ظاهری آن باز داشته اند. چنانکه به عنوان مثال حافظ می گوید :

نکته ها هست بسی محرم اسرار کجاست

آن کس است اهل بشارت که اشارت داند

(دیوان حافظ، ۱۰۶)

و

تو هم ز روی کرامت چنان بخوان که تودانی

من این حروف نوشتم چنانکه غیر ندانست

(دیوان حافظ، ۳۶۰)

و عطار می گوید :

اهل معنی مرد اسرار منند

اهل صورت غرق گفتار منند

خاص را داده نصیب و عام را

این کتاب آرایش است ایام را

(منطق الطیر، ۲۴۷)

و یا

صد گل به عبارتی برفتیم و شدیم

صد در به اشارتی بسفتیم و شدیم

آن راز که ما به رمز گفتیم و شدیم

گر دانایی به لفظ منگر، بنسیدیش

(مختار نامه، ۲۵۰)

با وجود آنکه همه ی شاعران عارف در بهره گیری از نماد و در بیان معانی و اندیشه های خود به صورت غیر مستقیم اشتراک دارند، نمی توان انتظار داشت که این ویژگی در نزد همه ی آنها یکسان باشد. رابطه ی بین این دو سویه ی معنا در شعر شاعرانی مثل حافظ بسیار پیچیده است و به اشعار او این قابلیت را بخشیده که پذیرای معانی

تاویلی متعدد و احياناً متضاد شود. ولی در اشعار شمس مغربی این رابطه چندان پیچیده نیست، چنانکه در همان نگاه اول می‌توان به راحتی دریافت که وی شعر را وسیله‌ای جهت بیان، تبلیغ و تفسیر اندیشه‌های عرفانی قرار داده است. با توجه به همین نکته، دکتر قاسم غنی در وصف غزلیات شمس گفته‌اند:

«بعضی از شعرای صوفی اسلوب دیگری در غزل آورده‌اند که شاید با غزل به معنی خاص چندان مناسب نیست و آن قسم غزل عبارت است از نظمی مشتمل بر ذکر مطالب و عقاید و آرا و مقامات و حالات اهل سلوک و اصطلاحات صوفیه به نحو روشن و آشکار، بدون توجه به اینکه مطالب به زبان استعارات و کنایات شاعرانه بیان شود. بهترین مثال این قسم غزلیات شمس مغربی است. وی در غزلیات خود به حدی صریح و روشن است که هر خواننده بدون معطلی در می‌یابد که مضامین و احوال او عارفانه است. حتی در تمام دیوان او یک غزل نیست که خواننده را بین مجاز و حقیقت سرگردان بگذارد.» (غنی، ۱۳۶۹، ۵۶۲).

بحث درباره‌ی معانی نمادین آینه بدون توجه به تعاریف و طبقه‌بندی‌های نماد امکان‌پذیر نیست. از اینرو به اختصار، برخی از تعاریف نماد را که با هدف مقاله‌ی حاضر تناسب دارد، یادآور می‌شویم.

اصطلاح نماد که در نقد ادبی جدید مورد توجه فراوان قرار گرفته، مفهومی بسیار وسیع دارد. آن چنانکه می‌توان از آن برای توصیف هر شیوه‌ی بیانی که به جای اشاره‌ی مستقیم به موضوعی، آن را به صورت غیر مستقیم و به واسطه‌ی موضوعی دیگر بیان می‌کند، استفاده کرد.

به گفته‌ی «یونگ» انسان برای بیان آنچه می‌خواهد ابراز دارد، از کلمات استفاده می‌کند. زبان انسان آکنده از نمادهاست... آنچه نماد می‌نامیم، یک اصطلاح یک نام یا حتی تصویری است که ممکن است نماینده‌ی چیزی مانوسی در زندگی روزانه‌ی ما باشد، و با این حال، علاوه بر معنی آشکار و معمول خود، معانی تلویحی به خصوصی نیز داشته باشد. نماد معرف چیزی مبهم، ناشناخته و پنهان از ماست... بنابراین، یک کلمه یا یک شکل وقتی نمادین تلقی می‌شود که به چیزی بیش از معنی آشکار و مستقیم خود دلالت کند. «(یونگ، ۱۳۷۷، ۲۲) ارنست کاسیرر انسان را حیوان نمادین می‌داند و معتقد است که «ساخت ویژه‌ی تفکر و زبان آدمی، و به تبع آن، همه‌ی حیات فرهنگی و اجتماعی انسان مرهون نمادپردازی می‌باشد.» (کاسیرر، ۱۳۶۰، ص ۴۹). به نظر اریک فروم «زبان نمادین زبانی است که تجربیات و احساسات درونی انسان را مانند تجربیات حسی توصیف می‌کند و درست مثل اینکه انسان به انجام دادن کاری مشغول بوده، یا واقعه‌ای در دنیای مادی برایش اتفاق افتاده باشد. در زبان نمادین، دنیای برون مظهری از دنیای درون یا روح و ذهن ماست.» (فروم، ۱۳۷۸، ۱۵) دکتر پور نامداریان پس از نقد و بررسی نظریات گروهی از صاحب‌نظران می‌نویسد:

«نماد چیزی است از جهان شناخته شده و قابل دریافت و تجربه از طریق حواس که به چیزی از جهان ناشناخته و غیر محسوس یا به مفهومی جز مفهوم مستقیم و متعارف خود اشاره کند، به شرط آنکه این اشاره مبتنی بر قرارداد نباشد و آن مفهوم نیز یگانه مفهوم قطعی و مسلم آن تلقی نگردد.» (پورنامداریان، ۱۳۶۴، ۱۴)

چنانکه مشاهده می‌شود، از چشم‌اندازهای گوناگون می‌توان به نماد نگرینست و معانی و تعاریف متفاوتی برای آن ارائه داد. با این حال، می‌توان نمادپردازی در ادبیات را «هنر بیان افکار و عواطف، نه از راه شرح مستقیم و نه به وسیله‌ی تشبیه آشکار آن افکار و عواطف به تصویرهای عینی ملموس، بلکه از طریق اشاره به چگونگی آنها و استفاده از نمادهایی بی‌توضیح برای ایجاد آن عواطف و افکار در ذهن خواننده دانست.» (جدویک، ۱۳۷۵، ۱۱)

در طبقه بندی ، دلایل و شیوه های بهره گیری از نمادها نیز نظریات متعددی ارائه شده است. یکی از چشم اندازهایی که با گفتار حاضر تناسب دارد، نظریه ی یونگ است. وی نمادها را در دو گروه طبیعی و فرهنگی جای داده و گفته است :

«نمادهای طبیعی از خودآگاه روان سرچشمه می گیرند و بنابراین ، معرف گونه های فراوانی از نمونه های کهن الگوهای بنیادین می باشند. در بسیاری موارد می توان این نمادها را به وسیله ی انگاره و نمایه هایی که در قدیم ترین شواهد تاریخی و جوامع بدوی وجود دارند تا ریشه های کهن الگوهایشان، ردیابی کرد. در مقابل نمادهای طبیعی می توان نمادهای فرهنگی را مطرح کرد. این نوع از نمادها برای توضیح «حقایق جاودانه» به کار می روند و هنوز در بسیاری از ادیان ، کاربرد دارند. نمادهای فرهنگی تحولات فراوانی را پشت سر گذاشته اند و فرایند تحولاتشان کمابیش وارد ناخودآگاه شده است و بدین سان، جوامع متمدن آن ها را به صورت نمایه های جمعی پذیرفته اند.» (یونگ، ۱۳۷۷، ۱۳۴)

در یکی دیگر از طبقه بندی های پر کاربرد، نمادها در دو نوع فرارونده و انسانی جای گرفته اند. «نمادهای انسانی، بیانگر جنبه های شخصی نمادپردازی است که در آن تصاویر نمادین ملموس، بیانگر افکار و احساسات ویژه ی شاعر یا نویسنده است.

اما در نمادهای فرارونده ، تصاویر نمادین ملموس بیانگر دنیایی معنوی و حقیقی اند که دنیای واقع در مقایسه با آن تنها نمودی ناقص به شمار می آیند.» (چدویک، ۱۳۷۵، ۲۴۰).

شعر عرفانی فارسی، در اینجا با تأکید بیشتر، اشعار شمس مغربی، دارای نمادهای عمیق فرهنگی و فرارونده است. از چشم انداز شعر عرفانی فارسی، همه چیز در جهان محسوس، اصلی الهی و نمونه ای ازلی دارد و در عالم خاک هیچ چیز نیست که اصل ازلی و سرمدی آن در عالم پاک نباشد. اکثر آثار عرفانی و تمام اشعار مغربی را می توان بازتاب مثالی و تصویری یک معنی و اندیشه ی متعالی و ازلی به حساب آورد.

این اندیشه ی متعالی، خود ساخته شده از عناصر و اجزای متعدد است و مغربی با بهره گیری از نمادهای گوناگون در صدد بیان آن می باشد. آینه یکی، از این نمادهاست. پیشتر ذکر این نکته ضروری است که نمادپردازی در اشعار وی ساز و کار ویژه ای دارد. به طور کلی درباره ی ساختار زبان نمادین مغربی و شیوه ی بهره گیری وی از نماد می توان موارد زیر را تذکار داد :

وی از واقعیات دنیای محسوس به عنوان نماد بهره می گیرد و برای مشخص نمودن و یا لااقل محدود کردن معانی نمادین خود قرینه ای به دست می دهد. این قرینه گاه به شکل بیان اضافی است که در این صورت، مضاف الیه معنای مضاف را که در حقیقت، یک اصطلاح نمادین است، روشن می کند. به عنوان مثال، در ارتباط با آینه ترکیب های اضافی زیر را مورد استفاده قرار داده است .

آینه ی دل، آینه ی روی خوش یوسف یعقوب، آینه ی صورت و معنی، آینه ی کاینات و آینه ی کون (هستی).

به تدریج، در اثر همنشینی، جزء دوم ترکیب اضافی معنای خود را به جزء اول داده، خود حذف شده و مضاف به صورت یک تعبیر نمادین معنای آن را نیز بازتابانده است.

این قرینه گاه با شکلی دیگر در اشعار وی نمود یافته است. بدین معنا که مجال شعر به وی اجازه داده تا

اندیشه‌ی خود را به روشنی بیان کند و به تحلیل معنای نمادین نمادهای خود اقدام نماید. چنانکه در مثال زیر می‌توان شاهد این نکته بود:

ای دل‌ارخواهی که بینی‌روی دلبر را عیان	پاک‌وصافی‌ساز خود را وانگهی در خود نگر
در صفای خویشتن بایس درخ‌دل‌دار دید	زانک تو آینه‌ای و دوست در تو جلوه‌گر
چونکه مطلوب تواز نویست بیرون بعد از این	مغربی در خویشتن باید ترا کردن سفر

(مغربی، ۱۳۷۲، ۲۰۱)

به علاوه در آثار وی نماد به دو صورت به کار رفته است.

۱- نمادهایی که به صورت تصویرهای پراکنده در درون مجموعه‌ی اشعارش حضور دارند، نمادهای آینه، آفتاب، دریا، باده، عشق، پرندگان و ... از این دسته‌اند.

۲- کل یک شعر یا یک غزل از ساختاری نمادین برخوردار است. این نوع اشعار در دیوان شمس مغربی از فراوانی قابل توجهی برخوردار نیست، ولی یکی از ویژگی‌های اصلی بیان نمادین در غزلیات حافظ است. گاه تک ابیات و عبارات یک غزل حافظ بیانگر عشق زمینی یا باده‌ی مجازی است، اما همانگونه که خود اصطلاح و نماد باده می‌تواند، به عنوان مثال، بار معنایی نمادین بپذیرد، پذیرش این نکته که کل یک غزل نیز دارای معنای نمادین باشد، محتمل می‌نماید و دشوار به نظر نمی‌رسد. به هر حال، در دیوان شمس مغربی غزلیات زیر را که جهت اختصار تنها به ذکر مطلع آن‌ها بسنده می‌شود، می‌توان دارای ساختار نمادین کلی دانست:

چوباده چشم تو خورده ست دل خراب چراست	چو خال تست بر آتش جگر کباب چراست
--------------------------------------	----------------------------------

(مغربی ۱۰۳)

بتم‌باهر سری هر سو سر و کاری دگر دارد	غمش با هر دلی سودا و بازاری دگر دارد
---------------------------------------	--------------------------------------

(مغربی ۱۲۶)

ز قدت سرو تابان آفریدند	ز رویت ماه تابان آفریدند
-------------------------	--------------------------

(مغربی ۱۴۴)

می حدیثی از لب ساقی روایت می‌کند	با دل از سر مستی چشمش حکایت می‌کند
----------------------------------	------------------------------------

(مغربی ۱۵۳)

دلیل اصلی شمس مغربی در بهره‌گیری از نمادها، مانند تمام عارفان، آن است که اندیشه‌های خود را از چشم نامحرم‌ان مخفی نگه‌دارد. چرا که:

گفت آن یار کزو گشت سردار بلند	جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد
-------------------------------	------------------------------------

(حافظ، ۱۷۰)

علاوه بر این، زبان عادی برای بیان اندیشه‌های عادی وضع شده، هنگامی که عارف و به طور کلی، هر شخص، بخواهد اندیشه‌ای والا را با زبان بیان کند، چاره‌ای ندارد جز اینکه ظرفیت زبان را بالا ببرد. یکی از دلایل استفاده از آرایش‌های ادبی، ساختار پارادوکسیکال و نیز استفاده از نمادهای متعدد در آثار عرفانی همین نکته است. پرداختن به این امر خارج از توان و وظیفه‌ی مقال حاضر است. از اینرو، جهت پرهیز از اطاله‌ی کلام، پس از بیانی مختصر درباره‌ی آینه، به بررسی معنای نمادین آن در اشعار شمس مغربی بسنده می‌شود.

آینه

لفظ آینه از نظر واژه‌شناسی برابر است با ainika اوستایی به معنای «پیشانی»، همین واژه در دوره ی میانه به شکل ewenag در آمده ، لازم به ذکر است که آینه از ریشه ی di (ریشه ی دیدن) پارسی باستان مأخوذ است.

در فرهنگ نمادها، آینه بازتاب حقیقت، صمیمیت، درون قلب و آگاهی شمرده شده است. (شوالیه، ۱۳۷۸، ۳۲۳) به عقیده ی فلوطین، تصویر یک موجود ، به مثابه یک آینه، در معرض دریافت تأثیراتی از الگوی خویشتن است. (همان، ۳۲۹) عطار جسم را در کدورتش چون پشت آینه می‌داند و روح را سطح صیقلی آن. در مورد این دو صورت آینه مولانا می‌گوید: «و حق تعالی ضد نداشت... پس، این عالم را آفرید که از ظلمت است، تا نور او پیدا شود.» (مولوی، ۱۳۴۸، ص ۸۰)

سطح صیقلی، شفافیت و صفای آینه و نیز عدم تصرف آن در جلوه ی جمال و زیبایی معشوق باعث شده که در ادبیات فارسی کاربردهای خاص بیابد و نمادهای گوناگونی پیرامون آن شکل بگیرد. در همه ی این کاربردها آینه نماینده ی صفا، صداقت، پاکی، راستی و راستگویی است. در عرفان اسلامی بارها آینه به عنوان نماد، استعاره یا مشبه به دل‌های پاک و ضمیرهای روشن مورد استفاده قرار گرفته و برعکس، از دل‌های ناپاک و ضمیرهای وارونه و کژ اندیش با آینه ی زنگ خورده یاد شده است.

با توجه به این خصلت که آینه نشان دهنده ی اشیاءست و بازتاب نموده‌های زیبا را در آن می‌توان دید، انسان کامل، عشق، دل آدمی و جهان هستی را به سبب آنکه مظهر ذات و صفات و اسمای خداوند است، آینه دانسته‌اند. و از آنجا که اگر آینه از گرد و غبار و زنگار پاک نباشد، نشان دهنده ی تصویر نخواهد بود، تأکید کرده‌اند که دل آدمی نیز تا از زنگار زشتی‌ها و خلق و خویهای بد پاک نگردد، از نمایاندن حقیقت ناتوان خواهد بود.

به علاوه، آینه زمانی به بازتاب زیبایی حضرت حق توفیق خواهد یافت که در برابر آن قرار گیرد. دکتر یاحقی بیان کرده‌اند که «عاشق» آینه ی قدرت و تصرف جلوه ی جمال معشوق است. دل شکوهمند عاشق، آینه‌ای است که نور جمال حق در آن منجلی می‌شود.» (یاحقی، ۱۳۷۸، ص ۵۴)

آینه را همچنین، گویاترین نماد تقابل خاک و افلاک دانسته‌اند و گفته‌اند: «هر یک از دو صورت روبرو، یعنی حق و خلق، در حکم آینه‌ای است برای دیگری.» (ستاری، ۱۳۷۲، ص ۱۳۸)

غزالی با طرح آینه ی عشق، در تلاش است نکته‌های باریک و ظریف عشق را با بهره‌گیری از استعدادهای ذاتی آینه حل نماید. وی می‌گوید: «عجب آینه‌ای است، هم عاشق را و هم معشوق را، هم در خود دیدن و هم در معشوق دیدن، و هم در اغیار دیدن.» (غزالی، ۱۳۵۹، ص ۵۴)

عراقی نیز در گسترش نظریه ی غزالی گفته است: «خداوند عین ذات خود است و صفات خود، خود را در آینه ی عاشقی و معشوقی بر خود عرضه کرد، حسن خود را بر نظر خود جلوه داد، از روی ناظری و منظوری، نام عاشقی و معشوقی پیدا شد. پس عشق از روی معشوقی آینه ی عاشقی آمد تا در وی مطالعه ی خود کند، و از روی عاشقی، آینه ی معشوقی تا در او اسماء و صفات خود ببیند.» (عراقی، ۱۳۷۲، ص ۵۴)

سپس اضافه می‌کند «محبوب آینه‌ی محب است، در او به چشم خود جز خود را نبیند، و محب آینه ی محبوب که در او اسما و صفات و ظهور احکام خود ببیند.» (همان، ص ۲۰)

کاربردهای آینه در آثار عراقی فارسی پیش از شمس مغربی باعث شده بود که این واژه تمام استعدادهای ذاتی خود را برای رساندن معانی نمادین آشکار سازد. این نماد بسیار مورد توجه شمس مغربی قرار گرفته و از آن معانی نمادین متعددی اراده نموده که در ادامه به آن‌ها خواهیم پرداخت.

دل

دل یکی از معانی نمادین و پر کاربرد آینه در آثار شمس مغربی است. در نظر عرفیه، دل و قلب جوهری است نورانی و متوسط بین روح و نفس» (کاشانی، ۱۳۵۴، ص ۱۶۷). با کمک نور باطنی و لطیفه‌ی روحانی‌ای که در دل موجود است، سالک توانایی دستیابی به مرتبه‌ی معرفت و مشاهدت را به دست می‌آورد. وصول به این مقام در گرو تزکیه‌ی نفس و تصفیه‌ی باطن از تمامی صفات حیوانی و پلید است.

دکتر زرین کوب ضمن ایجاد تمایز بین «دل دلین» با «دل گلین» یادآور می‌شوند که «همین تمایز بسیاری از مدعیان گزافه‌گوی را از زمره‌ی اهل دل و اباب مشاهده خارج می‌سازد.» سپس اضافه می‌کنند که «دل عارف و آنچه نیل انسان به حقیقت انسانی و مرتبه‌ی خلیفه الهی با آن حاصل می‌آید، به عالم حس و دنیای جسم تقید و تعلق ندارد، آنچه منظور حق و مطلع انوار شهود واقع می‌شود، دل عرشی است که خود را از کدورت‌های حیات فرشی تزکیه کرده باشد و خود را مستعد دریافت انوار الهی نموده باشد.» (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۶۲۸)

شمس مغربی نیز به این تمایز واقف بوده و در لیبیات زیر به آن اشاره کرده است :

دلی که آینه‌ی روی شاهد ذات است	برون ز عالم نفی و جهان اثبات است
مجو که در ورق کاینات نتوان یافت	علامت و اثر آنک بی‌علامات است
کسی نجست و نجوید ز لوح هردو جهان	نشان و نام کسی را که محو بالذات است

(مغربی، ۹۵)

اهمیت دل و قلب در نزد عرفای حقیقی تا حدی است که صوفیان علم خود را علم قلب و علم صیقل به شمار می‌آورند. به عنوان مثال، مولانا در داستان مری کردن رومیان و چینیان « بیان می‌کند که صفای قلب باعث می‌شود آدمی پذیرای نقوش بی‌عدد و لایتناهی گردد و انسان بتواند صورت بی‌صورت غیب را در آن آینه‌ی روحانی که در درون جان تعبیه شده است، دریابد و منعکس سازد.

نظریه‌ی فراگیری دانش‌ها که در اندیشه‌های عارفانه ساز و کار ویژه‌ای دارد، بی‌ارتباط با صیقلی کردن دل نیست. آنان نیز همچون افلاطون «علم را یادآوری می‌دانند نه یادگیری»، زیرا آدمی پیش از خلقت جسمانی در دنیای بی‌کرانه و نامحدود روح به سر می‌برد. به سبب لطافت خویش، نسبت به همه‌ی پدیده‌ها آگاهی و اشراف داشت. پس از خلقت جسمانی و هبوط به دنیای خاکی، شوکی به وی وارد شد و تمامی آنچه را که می‌دانست، فراموش کرد. اما به تدریج که با استفاده از وسایل گوناگون (علم کسبی) و یا با دستیابی به صفای باطنی (علم لدنی) بر دانش‌های فراموش شده‌ی خویش اشراف می‌یابد، در حقیقت چیزی فرا نگرفته، بلکه به یادآوری آنچه از پیش می‌دانسته، توفیق یافته است. این است که مثلاً حافظ می‌گوید :

بشوی اوراق اگر همدرس یابی که علم عشق در دفتر نباشد

(حافظ، ۱۸۲)

و مولانا یادآور می شود که :

دفت‌ر صوفی سواد و حرف نیست
پاک کردن آینه‌ی دل و آنرا در معرض حقیقت قرار دادن ، این مجال را فراهم می‌سازد که همه چیز در آن منعکس شود. شمس می‌گوید :

آن آفتاب مشرقی سر بر زند از مغربی
گر مغربی را آینه پنهان نباشد در نمد
(مغربی، ۱۲۴)

صفای چهره‌ی او را کجا تواند دید
دل است آینه آن چهره‌راولی صافی
چگونه چهره نماید که تار می‌باشد
(مغربی، ۱۹۱)

یار هنگام سحر بر دل من کرد گذر
پاک بزدا‌ی که پیوسته دراو می‌نگرم
(مغربی، ۲۶۹)

به عقیده‌ی عرفا، دل عارف در حکم اصل و صورت عالم در حکم مرآت آن محسوب است. عبدالکریم جیلی می‌گوید « و عندی ان العالم انما هو مرآت القلب، فالاصل و الصورة و هو القلب، و الفرع و المرآة فهو العالم... » (زرین کوب، ۱۳۶۸، ۶۲۸)

چرا که بر وفق تعبیر آن‌ها ، اگر عالم اصل و قلب فقط به منزله‌ی آینه‌ی آدمی بود، می‌بایست عالم اوسع از قلب باشد. و این که حق در عالم نمی‌گنجد و بر وفق اشار حدیث قدسی در قلب بنده‌ی مؤمن می‌گنجد، به اعتقاد صوفیه نشان می‌دهد که عالم از قلب اوسع نیست. (همان، ۶۳۰)

اما این دل برای آنکه توانایی بازتاب نقش جهان را در خود باز یابد ، باید از نقش و نگار تهی شود. مغربی می‌گوید :

نگارا دل پر از نقش و نگار است
بیا از نقش گیتی پاک گردان
ببر نقش و نگار از دل نگارا
چو از نقش جهانش پاک کردی
به نقش روی خود رویش بیارا
(مغربی، ۱۷)

در نمادهای آینه رابطه‌ی دل با اسماء و صفات الهی نیز قابل یادآوری است. مغربی در این باره می‌گوید :

دل مظهر ذات و همه اسماست در اونیک
چون آینه‌ی اسم و مسمای تو آمد
بر چهره‌ی ذات و همه اسما نظری کن
در آینه بر اسم و مسمای نظری کن
خود را به خود و آینه بنما نظری کن
بی‌آینه زان سان که تو هستی به حقیقت
(مغربی، ۲۹۱-۲۹۰)

هستی

آفرینش جهان هستی از چشم‌انداز عرفانی چیزی جز تجلی حضرت حق نیست. در آثار عرفانی آمده است که «تجلیات الهی عبارت است از موجودات عالم وجود که مظهر صفات متکثره‌ی ذات حق‌اند (قیصری، ۱۳۴۴، ۲۲). به نظر هانری کربن فکر مرکزی در عرفان نظری ابن عربی این است که خلقت قبل از هر چیز نوعی تجلی

است (شایگان، ۱۳۷۱، ۳۹۱) وی معتقد است که تمامی حدیث تکوین جهان در منظر تجلی گونه‌ای خلقت را می‌توان به نشأت سه‌گانه‌ای برگرداند که در حدیث «گنجی پنهان بودم، می‌خواستم که شناخته شوم، مخلوقات را آفریدم تا همه بر وجودم پی ببرند» از آن یاد شده است. مرحله‌ی اول حدیث که عبارت است از «خدا گنجی پنهان است»، به وجه عمیقی از غیب بر می‌گردد که می‌توان آن را در حکم خدای ناشناخته دانست.

آنگاه، «گنج پنهان می‌خواهد آشکار شود»، حاصل این مرحله آفرینش اسماء الهی است که دو تجلی فیض اقدس و فیض مقدس را در برمی‌گیرد. سپس، در توصیف اسماء الهی می‌گوید: ذاتی که صفت بگیرد، تبدیل به آن صفت می‌شود: با علم، عالم می‌شود، با شهود، شاهد، با قدرت، قادر، اما برای آنکه این اسماء بتوانند معلوم شوند به مظاهری نیاز دارند (شایگان، ۱۳۷۱، ۳۸۷)

و این مظاهر، جلوه‌های گوناگون و متعدد موجودات. در عین حال، در پرتو این حدیث به گونه‌ای هدف آفرینش نیز تبیین شده است. شمس مغربی در این باره ابیات زیر را سروده:

ای جمله جهان در رخ جان بخش تو پیدا	وی روی تو در آینه‌ی کون هویدا
تا شاهد حسن تو در آینه نظر کرد	عکس رخ خود دید بشد واله و شیدا
هر لحظه رخت داد، جمال رخ خود را	بر دیده‌ی خود جلوه به صد کسوت زیبا
رویت ز پی جلوه‌گیری آینه را ساخت	آن آینه را نام نهاد آدم و هوا
حسن رخ خود را به همه روی در او دید	زان روی شد او آینه‌ی جمله‌ی اسما
ای حسن تو بر دیده‌ی خود کرده تجلی	در دیده‌ی خود دیده‌ی عیان چهره‌ی خود را
چون ناظر و منظور توی غیر تو کس نیست	پس از چه سبب گشت پدید این همه غوغا

(مغربی، ۱۵)

به نظر شمس مغربی تمامی پدیده‌های هستی تجلیگاه حسن و جمال معشوقند، اما با این حال، هیچ یک شایستگی دل عارف را ندارند. زیرا دل می‌تواند مظهر تام اسما و صفات حق واقع شود، حال آنکه سایر پدیده‌ها هر یک تنها جلوه‌ای از آن اسما را نشان می‌دهند. در این باره می‌گوید:

بیا که کرده‌ام از نقش غیر آینه پاک	که تا تو چهره‌ی خود را بدو کنی ادراک
اگر نظر نکنی سوی من به آینه کن	تو خود به مثل منی کی نظر کنی حاشاک
اگر چه آینه‌ی روی جان فزای تواند	همه عقول و نفوس و عناصر و افلاک
ولی ترا ننماید به تو چنانک تویی	مگر دل من مسکین بدل و غمناک
تمام چهره‌ی خود را بدو توانی دید	که هست مظهر تام و لطیف و صافی و پاک

(مغربی، ۲۴۷)

یکی از شارحان ابن عربی با تأکید بر جمله‌ی معروف «لا تکرار فی التجلی» بیان می‌کند که: «فیض حق مانند آب روان است و موجودات مانند نهری. و هر جزیی از اجزای نهر که تعیین کنی، آبی که در او باشد، غیر آبی است که آن سابق در آن بوده و غیر آبی است که آن لاحق در آن خواهد بود. (قیصری، ۱۳۴۴، ۲۳). شمس مغربی در این باره می‌گوید:

هر دیده از تو هر نفسی دیده جمالی زو تازه شده هر نفسی دیده و دیدار

تا هر نظری زو نظری یافته هر بار	بر هر نظری کرده تجلی دگرگون
زو جلوه پیاپی رسد اما نه به تکرار	بر آینه‌ی دیده و دل اهل دلان را
بسیار نماید چو بود آینه بسیار	روی ار چه یگانه است ولی گاه تجلی

(مغربی، ۱۹۹)

انسان

انسان، یکی دیگر از معانی نمادین آینه است. در عرفان اسلامی اندیشه‌ی انسان کامل بارها تکرار شده و هر یک از نظریه‌پردازان از چشم‌اندازی به آن نگریسته‌اند. به نظر دکترشفیعی کدکنی، ابن عربی به اندیشه‌ی انسان کامل بیش از دیگر توجه داشته است و عقاید او در این باب از اهمیت بیشتری برخوردار است. «(نیکلسون، ۱۳۷۴، ۱۸۱)

ابن عربی حقیقت محمدیه را صورت تمام انسان کاملی می‌داند که همگی حقایق وجود را در خویش گردآورده است. وی حقیقت محمدیه را نخستین آفریدگان و مبدأ، آفرینش جهان دانسته و گفته است: «و آن نوری است که خداوند آن را پیش از هر چیز آفریده و همه چیز از آن خلق شده است. براساس «فصوص الحکم» انسان کامل یا حقیقت محمدیه عبارت از عقل الهی است که در حالت احدیت مطلقه برای خود، در آن تجلی کرده است و این تجلی به منزله‌ی نخستین مرحله‌ی نزول الهی در صور گوناگون وجود است. به این معنا که هنگامی که بر خداوند حقیقت ذات خود و کمالات آن و اعیان ممکنات بی‌شماری که در آن است، منکشف گردید، مایل شد کمالات خود را در صور و اشکالی که به منزله‌ی آینه‌هایی است که خود را در آنها می‌بیند، اظهار کند. پس اعیان ممکنات خارجی به منزله‌ی همان آینه‌هاست.» (معروف الحسنی، ۱۳۶۹، ۳۴۱)

استاد همایی درباره‌ی انسان کامل بیان می‌کند که «انسان کامل مظهر تام جمیع اسما و صفات الهی و دارای منصب و مقام خلیفه الهی است ... عرفا مجموعه‌ی عالم وجود را، از واجب و ممکن، به پنج مرتبه یا پنج بخش تقسیم می‌کنند که آنرا «حضرات خمس» یعنی مراتب پنج گانه‌ی وجود می‌گویند، و آخرین مرتبه‌ی قوس نزول را که وجود نوع آدمی است، حضرت انسان و کون جامع می‌نامند... و نوع انسان را از آن جهت «کون جامع» یعنی موجود و مخلوق جامع می‌گویند که نسخه‌ی جامعی است از هر چه در جمیع مراتب هستی از مجردات و مادیات و موجودات زمینی و آسمانی وجود دارد، یعنی همانطور که ... انسان عالم صغیر است که هر چه در عالم کبیر وجود گرفته است، نمونه و نمودارش در نشأه‌ی وجود انسانی موجود است، بل که هرگاه به نظر عرفانی بنگریم و روحانیت انسان کامل را در نظر بگیریم، انسان عالم کبیر و مجموعه‌ی هستی همه عالم صغیر است. (همایی، ۱۳۵۴، ۸۹-۱۸۸)

عبدالکریم جیلی درباره‌ی انسان کامل می‌گوید: «بدان ای برادر که انسان کامل نسخه‌ی حق تعالی است، همانگونه که پیامبر (ص) از آن خبر داده است و گفته: «خلق الله آدم علی صورته صوره الرحمن»، خداوند انسان را در صورت رحمان آفرید و این بدان سبب است که انسان کامل کسی است که شایسته‌ی اسماء ذاتیه و صفاتی‌ه‌ی الهی است به شایستگی اصل، و دارای آنهاست به حکم مقتضای ذاتی، زیرا او از حقیقت خویش بدان عبارت سخن می‌گوید و بر لطیفه‌ی خویش بدان اشارت می‌کند و هیچ مستندی در هستی، جز انسان کامل، برای آنها وجود ندارد. مثال او برای حق، مثال «آینه» است که شخص خود را جز در آن نتواند دید و گرنه ممکن نیست که او صورت خویش را جز در آینه‌ی اسم «الله» ببیند. پس این نام «آینه»‌ی اوست و انسان کامل نیز «آینه‌ی حق»

است و خداوند تعالی بر خویش واجب کرده است که اسماء و صفات خویش را جز در انسان کامل نبیند. (نیکلسون، ۱۳۷۳، ۲۶۵).

شاه نعمت الله ولی که در شرح آثار ابن عربی با شمس مغربی اشتراکات فراوان دارد. در رساله‌ی نکات درباره‌ی مقام معنوی انسان کامل سخنانی گفته است که با تعبیرات و اصطلاحات عرفانی شمس مغربی شباهت فوق العاده دارد. وی می‌گوید :

«... کمالات الهیه غیب مطلقند در شهادت مطلقه‌ی انسانیه، یعنی مرآت جامعه‌ی کامله‌ی انسان کامل.

بیت

خوش آینه‌ای که می‌نماید در نور رخس و جوب و امکان

و این کون جامع، جامع جمیع حقایق عالم است از مفردات و مرکبات، و متخلق به اخلاق الهیه»

«ولی، ۱۳۵۷، ج ۳، ۲۶۰-۲۵۹»

شمس مغربی می‌گوید :

ای همگی صفات من آینه‌ی صفات تو	نیست حیات من بجز شعبه‌ای از حیات تو
جام جهان‌نمای من صورت‌تست‌گرچه هست	جام جهان‌نمای تو جمله‌ی ممکنات تو
گنج‌تویی، طلسم من، ذات تویی و اسم من	حل‌شده از ظهور تو جمله‌ی مشکلات ست

(مغربی، ۳۲۲)

و درباره‌ی انسان کامل بیان کرده است :

ای زبده‌ی مجمل و مفصل	وی در تو مفصلات مجمل
با مهر تو کاینات ذره	با بحر تو ممکنات منهل
در عین تو آخری و ظاهر	در علم تو باطنی و اول
آیات جسمال و دلربایی	در شأن تو گشته است منزل
تو آینه‌ی جهان‌نمایی	در تست همه جهان ممثل

(مغربی، ۴۵۶)

این اندیشه بارها و به صورت‌های متنوع بر زبان شمس مغربی جاری شده که جهت پرهیز از تطویل کلام به همین مقدار بسنده می‌شود.

وحدت وجود

وحدت وجود یکی از مهمترین و دشوارترین مباحث عرفان اسلامی است که بنیانی فلسفی - عرفانی دارد. از چشم‌انداز فلسفی، وجود را دو طرف است : یک طرف آن واجب الوجود و طرف دیگر هیولی است. داود قیصری و صدرالمأهلین شیرازی قابل به وحدت وجود و کثرت موجود شده‌اند و گفته‌اند وجود واحد است و موجودات، همه، امواج اویند، پس امواج عین دریابند و در عین حال، غیر دریابند. (سجادی، ۱۳۶۱، ۶۲۴) در اصلاحات عرفانی وحدت وجود آن است که «وجود» واحد، حقیقی است و وجود اشیا عبارت از تجلی حضرت حق به صورت اشیا است و کثرات مراتب، امور اعتباری هستند. میرزا حسن انصاری می‌گوید :

تا که در دریای وحدت جاری و ساری شدم از تعین‌های امکانی همسه عاری شدم
آن وجود من که در نور حقیقت فانیم آن عرض هستم که در جوهر به کل طاری شدم
صوفیان، احدیت را اصل و منشأ تمام مراتب وجود می‌دانند و می‌گویند: «وجود حقیقی منحصر به حق است و دیگران پرتو نور تراوش فیض اویند.» (سجادی، ۱۳۶۲، ص ۴۸۳)

به اعتقاد ابن عربی «هر یک از موجودات خارجی، در واقع دو چیز است: یکی اثر عین ثابت و یا ماهیت و دیگری مبداء مقارن آن. بنابراین، موجودات خارجی را دو جهت است: یکی جهت خلقت و امکان عبودیت، که جهت ماهیت است و آن را «فرق» گویند و هر کس که این جهت را عین باری تعالی بداند، کافر باشد، که جهت مذکور امکان صرف و عبودیت محض است. و دیگری جهت مبدئیت، که جهت حقیقت وجوب و ربوبیت است، و آن را «جمع» گویند.» (یثربی، ۱۳۷۴، ۴۷۲)

دکتر شفیع کدکنی وحدت وجود را مهمترین مشخصه‌ی اندیشه‌های محی‌الدین عربی در فرهنگ اسلامی می‌داند و بیان می‌کند که: خلاصه‌ی نظریه وحدت وجودی او را می‌توان در این عبارت فشرده‌ی او ملاحظه کرد: «فسبحان من اظهر الاشياء و هو عینها» (منزه است آن که اشیا را آشکار کرد و او خود عین اشیا بود). در توضیح این عبارت می‌توان گفت که در نظر ابن عربی، هستی، در جوهر و ذات خود، جز یک حقیقت نیست که تکثرات آن به اسماء و صفات و اعتبارات و اضافات است. و چیزی است قدیم و ازلی و تغییر ناپذیر، اگر چه صورت‌های وجودی آن در تغییر و تبدل‌اند. وقتی به این حقیقت گسترده‌ی ازلی و ابدی، به اعتبارات ذات او بنگری، «حق» است و چون از چشم‌انداز مظاهر و اعتبارات و اضافات نظر کنی، «خلق» است. پس هم اوست که هم «حق» است. هم «خلق»، هم «واحد» است و هم «کثیر»، هم «قدیم» است و هم «حادث»، هم «اول» است و هم «آخر»، هم «ظاهر» است و هم «باطن» و همه‌ی این تناقض‌ها به اعتبارات است و به تفاوت چشم‌اندازها. (نیکلسون، ۱۳۷۴، ۱۴۰)

دکتر احسان یار شاطر بیان می‌کند که مهمترین مضمون غزلیات عرفانی این دوره (نیمه‌ی اول قرن نهم هجری) وحدت وجود است که از ارکان معنوی تصوف است و در شعر فارسی نیز سابقه‌ای قدیم دارد و شاعران عرفان سرای این دوره آن را به صور گوناگون و در جامه‌ی تعبیرات مختلف ادا کرده‌اند... چنانکه اگر وحدت وجود و مضامین متفرق از آن را از غزل مغربی و شاه نعمت الله ولی بردارند، معنی قابل توجهی باقی نمی‌ماند. (یارشاطر، ۱۳۳۴، ۱۶۴)

اندیشه‌ی وحدت وجود با بهره‌گیری از نماد آینه در دیوان شمس مغربی بارها تکرار شده است. از جمله به موارد زیر می‌توان اشاره کرد:

ز صد آینه یک رویی مقابل اگر چه صد نماید لیک یک روست
هر آن نقشی که می‌بینی از آن رو که او نقاش آن نقشست و نیکوست

(مغربی، ۴۵)

از روی نگار و از قوا بسل دیدیم عیان گسه محاذات
یک معنی و صد هزار صورت یک صورت و صد هزار مرآت

(مغربی، ۴۷)

هر زمان آید به لبس یار از خلوت برون
گر هزاران جامه پوشد قامت او هر زمان
باده بی رنگ است لیکن رنگ‌های مختلف
تگر شراب ناب بی رنگت همی باید مدام
در هزاران آینه هر لحظه رویش منعکس

گاه اطلس پوش گشته گاه پوشیده پلاس
بر نظر هرگز نگرده ملتبس ز آن التباس
می شود ظاهر در او از اختلاف جام و کاس
دیده را بر رنگ ساقی دار نی بر کاس و طاس
می شود تا شایدش دیدن ز راه انعکاس

(مغربی، ۲۱۹)

جلوه‌گاه حضرت حق

بر اساس اندیشه‌ی وحدت وجود، شمس مغربی، همه‌ی پدیده‌های جهان هستی را «آینه‌ی صورت و معنا» و جلوه‌گاه حضرت حق می‌داند و در بیان این امر آینه را به عنوان یکی از گویاترین نمادها به کار می‌برد. ابیات زیر مبین این مدعا است.

ای کرده تجلی رخت از چهره‌ی مهر خوب
بر عکس رخت چشم زلیخا نگران شد
در شاهد و مشهود تویی ناظر و منظور
در بتکده‌ها غیر ترا می‌نپرستند

ای حسن و جمال همه جویان به تومنسوب
در آینه روی خویشش یوسف یعقوب
در عاشق و معشوق تویی طالب و مطلوب
آن کس که کند سجده بر سنگ و گل و چوب

(مغربی، ۲۹)

- رخ زیبای تو را آینه‌ای می‌باید
چون نظر بر رخ زیبای تو می‌اندازم
نیست مشاطه‌ی رویت به جز از دیده‌ی ما
نیست دیدار تو را دیده‌ی ما شایسته

که رخت را به تو زان سان که تویی بنماید
حسن مجموع جهان در نظرم می‌آید
حسن رخسار تو را دیده همی آرید
بهر دیدار تو هم دیده‌ی تومی شاید

(مغربی، ۱۶۷)

ای حسن تو در آینه‌ی صورت و معنی
چشم تو شده بهر تماشای رخ خویش
در مملکت حسن چو غیر از تو کسی نیست

بر دیده‌ی ارباب نظر کرده تجلی
از دیده‌ی مجنون نگران در رخ لیلی
وقت است که گویی لمن الملک به دعوی

(مغربی، ۳۵۷)

نتیجه گیری

بر اساس آنچه گفته شد، به روشنی قابل دریافت است که در شعر عرفانی بسیاری از واژگان دارای وضع ثانویه و معانی نمادین هستند. تقلیل معنای این نوع از اشعار به معنای ظاهری، موجب لغزش خوانندگان را در فهم شعر عرفانی فراهم می‌سازد.

در اشعار شمس مغربی رابطه‌ی معنای آشکار و پنهان شعر چندان پیچیده نیست و با اندک تأویلی به کمک نشانه‌های موجود در متن می‌توان به معنای مورد نظر گوینده دست یافت. با این حال، شعر وی سرشار از نمادهای عمیق فرهنگی و فرا رونده است.

یکی از موارد مورد علاقه ی وی نماد آینه است. آینه به جهت توانایی ذاتی اش برای انعکاس حقایق، در شعر مغربی بارها در معنای دل، انسان کامل، تمام هستی و پدیده های آن و نیز برای تبیین اندیشه ی کلیدی و مهم وحدت وجود مورد استفاده قرار گرفته است.

منابع و مأخذ

- پورنامداریان، تقی، (۱۳۶۴). رمز و داستان های رمزی در ادب فارسی، انتشارات علمی و فرهنگی، تهران.
- جدویک، چارلز، (۱۳۷۵). سمبولیسم، ترجمه ی مهدی سبحانی، نشر مرکز، تهران.
- حافظ، خواجه شمس الدین محمد، (۱۳۷۱). دیوان حافظ، تصحیح علامه محمد قزوینی و دکتر قاسم غنی، اساطیر، چاپ چهارم، تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۸). سر نی، ۲ جلد، انتشارات علمی، تهران.
- سبزواری، ملاهادی، (۱۳۶۱). اسرار الحکم، تصحیح ح. م. فرزاد، با مقدمه ی توشیکو ایزوتسو، تهران.
- ستاری، جلال، (۱۳۷۲). مدخلی بر رمز شناسی عرفانی، مرکز، تهران.
- سجادی، سید جعفر، (۱۳۶۲). فرهنگ لغات و اصطلاحات و تنبیرات عرفانی، طهوری، چاپ سوم، تهران.
- سجادی، سید جعفر، (۱۳۶۱). فرهنگ علوم عقلی، انجمن اسلامی حکمت و فلسفه ی ایران، تهران.
- شایگان، داریوش، (۱۳۷۱). هانری کربن آفاق تفکر معنوی در اسلام ایرانی، ترجمه ی باقر پرهام، آگاه، تهران.
- شوالیه، ژان؛ گربان، آلن، (۱۳۷۸). فرهنگ نمادها، ترجمه ی سودابه فضایی، انتشارات جیحون، تهران.
- عراقی، فخرالدین، (۱۳۷۲). مجموعه ی آثار فخرالدین عراقی، تصحیح نسرین محتشم، زوار، تهران.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، (۱۳۵۸). مختار نامه، تصحیح دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات طوس، تهران.
- عطار نیشابوری، شیخ فریدالدین، (۱۳۷۳). منطق الطیر، تصحیح دکتر سید صادق گوهرین، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ هشتم، تهران.
- غزالی، احمد، (۱۳۵۹). سوانح، براساس تصحیح هلموت ریتز، با تصحیحات جدید نصرالله پور جوادی، تهران.
- غنی، دکتر قاسم، (۱۳۶۹). بحث در آثار و افکار و احوال حافظ، زوار، چاپ پنجم، تهران.
- فروم، اریک، (۱۳۷۸). زبان از یاد رفته، ترجمه ی دکتر ابراهیم امانت، انتشارات فیروزه، چاپ ششم، تهران.
- قیصری، (۱۳۴۴). شرح مقدمه ی قیصری بر فصوص الحکم، سید جلال الدین آشتیانی، انتشارات کتابفروشی باستان، مشهد.
- کاسیرر، ارنست، (۱۳۶۰). فلسفه و فرهنگ، ترجمه ی بزرگ نادر زاده، مؤسسه ی مطالعات و تحقیقات فرهنگی، تهران.
- کاشانی، عبدالرزاق، (۱۳۵۴). اصطلاحات صوفیه، ضمیمه ی شرح منازل السائرین، انتشارات کتابخانه ی حامدی، تهران.
- لوتیزان، لئوناردو، (۱۳۷۲). مقدمه ی دیوان محمد شیرین مغربی، انتشارات دانشگاه تهران و دانشگاه مک گیل، تهران.
- معروف الحسنی، هاشم، (۱۳۶۹). تصوف و تشیع، ترجمه ی سید محمد صادق عارف، انتشارات آستان قدس، تهران.
- مغربی، محمد شیرین، (۱۳۷۲). دیوان محمد شیرین مغربی، تصحیح دکتر لئوناردو لوتیزان، انتشارات دانشگاه تهران و دانشگاه مک گیل، تهران.
- مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۴۸). فیه مافیه، تصحیح استاد بدیع الزمان فروزانفر، امیر کبیر، تهران.
- مولوی، جلال الدین محمد، (۱۳۶۵). مثنوی معنوی، تصحیح ر. الف، نیکلسون، انتشارات مولی، ۳ جلد، تهران.

- نیکلسون، ر. الف، (۱۳۷۳). عرفان و عارفان مسلمان، ترجمه‌ی دکتر اسدالله آزاد، انتشارات دانشگاه فردوسی مشهد.
- نیکلسون، ر. الف، (۱۳۷۴). تصوف اسلامی و رابطه‌ی انسان با خدا، ترجمه‌ی دکتر محمدرضا شفیعی کدکنی، انتشارات سخن. چاپ دوم، تهران.
- ولی، شاه‌نعمت الله، (۱۳۵۷). رسائل شاه نعمت الله ولی، به اهتمام دکتر جواد نوربخش، انتشارات خانقاه نعمت‌اللهی، تهران.
- همایی، جلال‌الدین، (۱۳۵۴). مولوی نامه (مولوی چه می‌گوید)، انتشارات شورای عالی فرهنگ و هنر، تهران.
- یاحقی، دکتر محمدجعفر، (۱۳۷۸). فرهنگ اساطیر، انتشارات علمی و فرهنگی و انتشارات سروش، تهران.
- یارشاطر، احسان، (۱۳۳۴). شعر فارسی در عهد شاه‌رخ یا آغاز انحطاط در شعر فارسی، تهران.
- یثربی، دکتر سید یحیی، (۱۳۷۴). عرفان نظری، دفتر تبلیغات حوزه‌ی علمیه‌ی قم، چاپ دوم، تهران.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷). انسان و سمبول‌هایش، ترجمه‌ی دکتر محمود سلطانی، انتشارات جامی، تهران.

شاعران و شاعری در بهارستان جامی

دکتر محمود عابدی *

چکیده

جامی مشهورترین شاعر و صوفی قرن نهم هجری است و بهارستان از آثار ادبی معروف اوست. این کتاب شامل یک مقدمه، هشت روضه و یک خاتمه است و روضه هفتم آن به گزارش حال و شعر گروهی از گویندگان فارسی، از آغاز تا روزگار مؤلف اختصاص یافته است. اطلاعاتی که این بخش کتاب از سوانح زندگی و احوال شاعران، نوع شعر و درجه هنر آنان در اختیار خواننده می‌گذارد، تعیین‌کننده اهمیت و ارزش‌های آن در میان مجموعه آثاری است که در تحقیق از تاریخ ادبیات و نقد ادبی باید محل رجوع محققان باشد. جامی در عرضه بخشی از این اطلاعات ناگزیر از منابعی استفاده کرده است. نویسنده در این سخن می‌کوشد با جستجویی در سرچشمه آرای وی، بعضی از آن منابع و آن ارزشها را معرفی کند.

واژه‌های کلیدی: جامی، بهارستان، قرن نهم، لباب الالباب، نقد ادبی.

مقدمه

حافظ شیرازی، رحمه الله، اکثر اشعار وی لطیف و مطبوع است و بعضی قریب به سر حد اعجاز. غزلیات وی نسبت به غزلیات دیگران در سلاست و روانی، حکم قصاید ظهیر دارد نسبت به قصاید دیگران، و سلیقه وی نزدیک است به سلیقه نزاری قهستانی، اما در شعر نزاری غث و سمین بسیار است به خلاف شعر وی. و چون در اشعار وی اثر تکلف ظاهر نیست، وی را لسان الغیب لقب کرده اند.^۱ (بهارستان، ص ۱۰۵)

xxx

وقتی امروز این عبارت بهارستان را می‌خوانیم و میزان صحت و دقت نظر نویسنده آن را در باب شعر ظهیر فاریابی، نزاری قهستانی و خواجه شیراز در می‌یابیم، این آرزوی بر نیامدنی بر خاطرمان می‌گذرد که: ای کاش نورالدین عبدالرحمان جامی، در آن روزها فرصتی موسع می‌یافت و حوصله ای وافی می‌داشت تا درباره دیگر گویندگان تاریخ ادبیات ما هم چنین اظهار نظر کند و خواننده امروزی را از داوری مشهورترین شاعر قرن نهم آگاه سازد، اما دریغ که چنین نشده است. در بهارستان او تنها یک روضه درباره بعضی از شاعران است، و درباره آنها هم سخنانی هست.

روضه هفتم بهارستان درباره ((مشاهیر^۲)) شاعران است، بعضی از مشاهیر، و از آغاز شعر فارسی تا روزگار مؤلف. در آن روز جامی، در شعر هرات مرکز حکومت سلطان حسین بایقرا، البته دیوان بسیاری از گویندگان گذشته ایران را در اختیار داشت، یا می‌توانست به دست آورد و با بررسی و مطالعه جامع و تأمل کافی گزارش

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم.

قابل اطمینانی از شعر شاعران به دست دهد، اما غیر از این که او در آن موقعیت سنی و نوع تقاضا و دریافت مخاطب، برای چنین کاری چندان آمادگی نداشت، فضای تنگ جامعه فرهنگی و دلباختگی عامه اهل شعر و ادب آن روز به گذشته تاریخ هم در حدی بود که اجازه نمی داد چشم ها افق تازه ای را جستجو کنند. نقد، یعنی ارزیابی خوب و بد آثار مؤلفان، با همان صورت غیر علمی، محدود و ابتدایی خود کور و عقیم بود؛ یا مداهنه می کرد و یا تخطئه، و یا نزاع و خصومت تلقی می شد. از همه بدتر، خواننده تنگ مایه به مسائل فکری و فرهنگی خود نمی اندیشید، یا اصولاً مسئله ای نداشت که تأمل کافی و استقصای تام را توصیه کند. از این رو خریدار شعر گزارش حال و کار افسانه وار شاعران را بیشتر و بهتر می پسندید تا نوع مواجهه آنان را با هستی و هر یک از عناصر اصلی آن، چنان که پیش از آن در آثار سنایی، عطار، مولانا و دیگران مجال ظهور یافته بود. بنابراین در کتابی مانند بهارستان طبیعی است اگر ببینیم غالباً مطالبی از اینجا و آنجا فراهم می آید و مؤلف کمتر به عرضه ابداعات و تأملات خود می پردازد. با همه این احوال، البته نباید روضه هفتم بهارستان را از بعضی ملاحظات انتقادی و نکات تازه خالی دانست و از انعکاس نوع نقد و جهت ذوق معروفترین شاعر قرن نهم بی بهره شمرد. برای این که در این گفتار هر سخن در جای خود بیاید بهتر آن است که یادآوری های خود را به ترتیب مطالب کتاب بیاوریم.

الف) مقدمه روضه هفتم: جامی در روضه هفتم بهارستان، بیش از روضه های دیگر کتاب به تمهید مقدمه پرداخته است و، به تعبیر درست تر، تنها در این روضه مقدمه ای بالنسبه مفصل آورده است. در این مقدمه، پس از اشاره به قول ((قدمای حکما)) که شعر را با نگاهی فلسفی ((کلام مؤلف بر مقدمات مخیله)) می دانسته اند، سخن ((متأخرین حکما))، ظاهراً متأخران ادبا، را می آورد که تنها ((وزن و قافیه را اعتبار کرده اند)) و عرف جمهور نیز همین است، و آنگاه حکم می کند که: ((شعر کلامی باشد موزون و مقفی، و تخیل [یا: تخییل] و عدم تخیل [یا: تخییل] و صدق و عدم صدق را در آن اعتبار)) نیست ۴ (بهارستان، ص ۸۹). پیش از جامی، مؤلفان ایرانی، مانند نظامی عروضی، خواجه نصیرالدین طوسی و شمس قیس رازی ۵ در آثار خود و در بیان ماهیت شعر به آرای ارسطو و ابن سینا و احتمالاً صاحب نظران عرب، یعنی اهل حکمت و منطق و ادب توجه داشته اند، اما سخن جامی با منابع اولیه رابطه ای ندارد و خلاصه ای از آرای مؤلفان فارسی زبان است و بخصوص گفته او از عرف جمهور به نظر شمس قیس [المعجم، ص ۱۹۶] متوجه است. البته سخن وی با آنچه گفتیم به پایان نمی رسد و پس از آن عبارات، وقتی ابیاتی رامی آورد که قاعدتاً باید قول پیش گفته را تأکید کند ملاحظات دیگری طرح می شود که پیداست ضرورت عنصرخیال را هم نادیده نگرفته است (بهارستان، ص ۸۹):

سرخوبی ز خطش بیرون نیست
خاصه وقتی که پی بردن دل،
کند از قافیه دامانش طراز
بر جبین خال خیال افزاید
ببرد عقل صد افتاده از راه
خالی از فرق دو گیسو بافد
زلف مشکین گهر آویز کنند
فته در انجمن و هم فکن
شود از پرده حقیقت پرداز

هیچ شاهد چو سخن موزون نیست
صبر از او صعب و تسلی مشکل
کند از وزن به برخلافت ناز
پا به خلخال ردیف آراید^۷
رخ ز تشبیه دهد جلوه چوماه
مو به تجلیس زهم بشکافد
لب ز ترصیع گهر ریز کند
چشم از ایهام کند چشمک زن
بر سر چهره نهد زلف مجاز

اگر این ابیات، چنانکه گفتیم، در تأیید رای پیشین شاعر و هم در تبیین ماهیت شعر باشد - که می‌بایست چنین باشد - باید همان «اعتبار وزن و قافیه» را تکرار کند، اما چنانکه ملاحظه می‌شود، آنچه آرایه «عروس سخن ۸» قلمداد شده است، با «وزن و قافیه (= خلعت و طراز جامه)» در پدید آمدن کلیت زیبایی نقش همسانی ندارند، بلکه بنابراین ابیات، «مجاز و تشبیه (= زلف بر چهره نهاده و جلوه گری)» است که با آن عروس، پیوند و رابطه‌ای ذاتی و اصلی دارد، به تعبیر دیگر در این ابیات تعریف دیگری برای شعر طرح می‌شود، چرا که تشبیه و ایهام و مجاز، هر یک به نوعی ابزار خیال است و این ابزارها اگر به جای خود باشند، نه تنها در تقویت مقام وزن و قافیه اثری ندارند که خود مانند وزن و قافیه و ردیف و ترصیع و تجنیس در خدمت خیال قرار می‌گیرند، همان خیالی که در اینجا «خال، خال مصنوعی»، عنصری بیرونی و افزودنی معرفی شده است.

این دلالت متفاوت و دوگانه نثر و نظم بر ماهیت شعر، در مقدمه این روضه، ظاهراً ناشی از آن است که جامی ابیات را از سبحة الابرار [هفت اورنگ، ص ۴۶۵] خود گرفته است و تالیف آن منظومه مقارن سال ۸۷۷^۹ - پنج سال پیش از زمان نوشتن بهارستان - است.

ب) پس از مقدمه، ترجمه حال مختصری از شاعران می‌آید. این شاعران مجموعاً ۳۹ نفرند و با اندک مسامحه‌ای می‌توان آنها را بر حسب زمان حیاتشان به سه دسته تقسیم کرد: (۱) شاعران پیش از مغول (۲) شاعران پس از مغول تا عصر جامی (۳) معاصران جامی.

گروه نخست: اینان پیش از سال ۶۲۰ در گذشته‌اند، ۲۰ نفرند و اصل سخن جامی درباره ۱۸ نفرشان از لباب الالباب عوفی (م: پس از ۶۳۰) مأخوذ است. بدین ترتیب:

۱. رودکی: لباب الالباب ج ۲، ص ۶ + شرح تاریخ یمنی (= بساتین الفضلا)، ورق ۵۷ + لباب الالباب ج ۲، صص ۸-۹ + بعضی تواریخ^{۱۰} (؟)، در اینجا بدون تصریح به نام کتابی به دو منبع تاریخی اشاره کرده است.)

۲. دقیقی: لباب الالباب ج ۲، صص ۲۴-۲۵ + شرح تاریخ یمنی (= بساتین الفضلا)، ورق ۵۷ + لباب الالباب ج ۲، ص ۱۲^{۱۱}.

۳. عماره: لباب الالباب ج ۲، صص ۲۵-۲۵ + اسرار التوحید، ص ۲۶۷.

۴. عنصری: لباب الالباب ج ۲، صص ۲۹-۳۲.

۵. عسجدی: همان ج ۲، صص ۵۰-۵۳.

۶. فرخی: همان ج ۲، صص ۴۷-۴۸.

۷. فردوسی: (؟).

۸. ناصر خسرو: (؟).

۹. ازرقی: لباب الالباب ج ۲، صص ۸۷-۹۳.

۱۰. امیر معزی: همان ج ۲، صص ۶۹-۷۲ + دیوان، ص ۵۹۷.

۱۱. عبدالواسع جبلی: همان ج ۲، صص ۱۰۷ و ۱۰۸.

۱۲. ادیب صابر: همان ج ۲، صص ۱۱۷-۱۲۴.

۱۳. انوری: همان ج ۲، صص ۱۳۶-۱۳۸.

۱۴. رشید الدین وطواط: همان ج ۲، صص ۱۷۶ و ۱۷۹-۱۸۰.

۱۵. عمیق: همان ج ۲، ص ۱۸۱.

۱۶. سوزنی: همان ج ۲، ص ۱۹۱ + دیوان، ص ۱۵۰ + لباب الالباب ج ۲، صص ۱۹۱-۱۹۶ و ۲۰۹ + دیوان جامی، صص ۷۹۸ و ۸۲۳.

۱۷. خاقانی: لباب الالباب ج ۲، ص ۲۲۱ + سخن مؤلف + دیوان خاقانی، ص ۹۲۷ + ابیاتی از رشید و طواط (؟) + دیوان خاقانی، ص ۹۲۹ + تحفه العراقین، ص ۱۳.

۱۸. فخر جرجانی: لباب الالباب ج ۲، ص ۲۴۰ + ویس و رامین، صفحات مختلف.

۱۹. ظهیرالدین فاریابی: لباب الالباب ج ۲، ص ۲۹۸ + دیوان ظهیر، ص ۲۵۳ + (؟) ۱۱.

۲۰. نظامی: سخن مؤلف + لباب الالباب ج ۲، صص ۳۹۷-۳۹۸.

در اینجا نکاتی قابل یادآوری است:

الف: مؤلف درباره حکیم طوس از آوردن سخنان قابل توجه عوفی در ستایش هنر شاعری او چشم پوشیده است و تنها به این عبارت بسنده کرده است که: «وی از طوس است و فضل و کمال او ظاهر، کسی را که چون شاهنامه نظمی بود، چه حاجت به مدح تعریف دیگران» (بهارستان، ص ۹۳). آیا شهرت آن قصه ساختگی دیدار شاعران چهارگانه و نیز ماجرای هجونه ۱۳، و هم توجه امیرزادگان تیموری (رک: مقدمه شاهنامه بایسنغری ۱۴) به آن، ذهن و میل شاعر را از لباب الالباب منصرف کرده است؟

ب: عوفی در لباب الالباب ذکری از ناصر خسرو به میان نیاورده است، ظاهراً از آن رو که وی را از شاعران آل سامان و سبکتکین و سلجوق و جز آنها نمی دیده است (یا به دلیل دیگر)، اما جامی به درستی او را از جمله مشاهیر شاعران دانسته و آورده است (بهارستان، ص ۹۵):

... به سوء اعتقاد و میل به زندقه و الحاد (= فرقه اسماعیلیه) متهم شده بود، و او را سفرنامه ای است که در اکثر معموره سفر کرده و محاوراتی که با افاضل کرده به نظم آورده، و این ابیات که عین القضا در کتاب زبده الحقایق ایراد کرده از جمله منظومات اوست:

همه جور من از بلغاریان است

که مادام همی باید کشیدن^{۱۵} ...

و شگفتا که در این عبارات کوتاه سهوهایی راه یافته است^{۱۶}:

۱) در سفرنامه شناخته شده ناصر خسرو از «محاوراتی که به افاضل کرده» است، چیزی به نظم نمی بینیم. آیا جامی آن روز سفرنامه دیگری از وی در دست داشته است؟

۲) زبده الحقایق عین القضا رساله ای است فلسفی و به زبان عربی، شامل مسائلی مربوط به مبدأ و معاد، و ابیات مذکور در بهارستان (ص ۹۵) در تمهیدات عین القضا (ص ۱۸۹) آمده است [ظاهراً همانندی و اشتراک بخشی از مطالب تمهیدات و زبده الحقایق این خطا را پیش آورده است].

۳) ابیات وارد در تمهیدات و هم نامه های عین القضا (ج ۲، ص ۷) با پیش سخنی آمده اند که گوینده را عین القضا معرفی می کنند و نه کسی دیگر، و در دیوان ناصر خسرو، مصحح استادان مینوی - محقق نیز، این ابیات نیست^{۱۷}.

ج: نظر جامی درباره مثنوی های نظامی و مایه انصاف او در عالم شاعری نیز خواندنی است: «آن قدر لطایف و دقایق که در کتاب پنج گنج درج کرده است، کس را میسر نیست، بلکه مقدور نوع بشر نیست^{۱۸}». مانند آنچه درباره امیر خسرو دهلوی می گوید (بهارستان، ص ۱۰۶): «خمسۀ نظامی را کسی به از وی جواب نداده است.» «یاد آوریم که «بزرگان گفته اند: المرء مقتون بعقله و شعره و ابته» (المعجم، ص ۴۶۳)، و جامی وقتی (= سال ۸۹۲) این سخنان را درباره منظومه های نظامی و امیر خسرو می گوید که خود بیشتر مثنوی های هفت اورنگ را به پایان برده بوده است^{۱۹}.

گروه دوم: این گروه بعضی از گویندگانی هستند که در میانه سال های ۶۲۰-۸۰۰ می زیسته اند و شمار آنها یازده نفر است:

۱. کمال اسماعیل [اصفهانی] (م : ۶۳۵) ۲. سلمان ساوجی (م : ۷۷۷)
۳. محمد عصار تبریزی (م : حدود ۷۹۲) ۴. شیخ سعدی شیرازی (م : ۶۹۱)
۵. حافظ شیرازی (م : ۷۹۲) ۶. شیخ کمال خجندی (م : ۸۰۳)
۷. امیر خسرو دهلوی (م : ۷۲۵) ۸. حسن دهلوی (م : حدود ۷۳۸)
۹. عماد فقیه کرمانی (م : حدود ۷۷۳) ۱۰. خواجوی کرمانی (م : ۷۵۳ یا ۷۵۰)
۱۱. ناصر بخاری (م : ۷۷۳)

درست است که از این دوره درباره شاعران ، تذکره شناخته شده ای نداریم ^{۲۰} ، اما بخشهایی از اطلاعات عرضه شده چنان اند که نمی توان آنها را دریافتهای شخصی دانست ، یا مستند به اقوال شفاهی فرض کرد و باید گفت که در نقل آنها توجه مؤلف به منبع یا منابعی حتمی است . از جمله :

کمال خجندی : « در ایراد امثال و اختیار بحر های سبک و ... تتبع حسن دهلوی می کند ... وان که وی را دزد حسن گویند ، بنابر همان تتبع تواند بود ... بعضی از عارفان که به صحبت شیخ کمال و حافظ هر دو رسیده بودند ، چنین فرموده اند که : صحبت شیخ به از شعر وی بود و شعر حافظ به از صحبت او . » (بهارستان ، ص ۱۰۶)
خواجو : « ... لهذا وی را نخل بند شعرا می خوانند . » (همان ، صفحه ۱۰۷)
حسن دهلوی : « ... و لهذا اشعار وی را سهل ممتنع ^{۲۱} گفته اند . » (همان ، ص ۱۰۶)
عماد فقیه : « ... و از اینجا می گویند که شعر وی شعر همه اهالی کرمان است . » (همان ، ص ۱۰۶)

اما داوریهها و ملاحظات انتقادی جامی غالباً مؤید دقت نظر و تأمل اوست و هر چند ممکن است بعضی از اجزای آن از دید سخن شناسان امروز به تمام معنی روشن ، دقیق و جامع نباشد ، اما به هر حال در بررسی تاریخ نقد ادبی قابل توجه است :

کمال اسماعیل : « وی را لقب خلاق المعانی کرده اند ، از بس معانی دقیق که در اشعار خود درج کرده است ^{۲۲} ... ، اما مبالغه وی در تدقیق معانی عبارات وی را از حد سلاست و روانی بیرون برده است . » (بهارستان ، ص ۱۰۴)
سلمان ساوجی : « ... وی را معانی خاصه بسیار است و بسیاری از معانی استادان را ، به تخصیص کمال اسماعیل ، در اشعار خود ایراد کرده و چون آن در صورت خوب تر و اسلوب مرغوب تر واقع شده ، محل طعن و ملامت نیست ... غزلیات وی نیز بسیار مطبوع و مصنوع است ، اما چون از جاشنی عشق و محبت که مقصود از غزل آن است ^{۲۳} ، خالی است طبع ارباب ذوق بر آن اقبال نمی نماید . » (همان ، ص ۱۰۴)
خواجو : « ... در تزیین الفاظ و تحسین عبارات جهدی بلیغ دارد و لهذا وی را نخل بند شعرا می خوانند . » (همان ، ص ۱۰۷)

گروه سوم: معاصران جامی و همه خراسانی اند ، بخشی از عمر شاعری آنها در قرن نهم گذشته است و احتمال آن هست که بعضی با مؤلف دیدار کرده باشند . اینان هشت نفرند ، بدین ترتیب :

۱. عصمت الله بخاری (م : ۸۲۹ یا ۸۴۰) ۲. بساطی سمرقندی (م : ۸۱۴)

۳. خیالی بخارایی (م: ۸۵۰) ۴. آذری اسفراینی (م: ۸۶۶)
 ۵. کاتبی نیشابوری (م: ۸۳۹) ۶. شاهی سبزواری (م: ۸۵۷)
 ۷. عارفی هروی (م: ۵۸۳) ۸. امیر نوایی (م: ۹۰۶)

جمع گروه سوم، در تاریخ ادبیات ما چندان مقام و شهرتی نیافته اند، چنانکه بیشتر آنها حتی در زمره شاعران درجه دوم هم محسوب نشده اند و گویا جامی بر آن بوده است که در این مجموعه از هر عصری کسانی را معرفی کند و از این رو بهارستان از ذکر بعضی از مشاهیر شاعران بی بهره مانده است. و سخن آخر آن که:

الف: بعضی از این گویندگان، در نفحات الانس و در جمع مشایخ صوفیه هم آمده اند و در بهارستان با توجه به شخصیت شاعری خود حضور دارند، مانند کمال خجندی، سعدی، حافظ، و حتی نظامی، خاقانی، امیر خسرو و حسن دهلوی، اما بعضی از شاعران و بزرگان مسلم شعر فارسی چون سنایی، عطار و مولوی، که البته از اقطاب تصوف و عرفان اند، در اینجا نیامده اند.

ب: شمار شاعران در روضه هفتم، چنانکه گفتیم، سی و نه نفر است و می دانیم که این عدد، در میان مجموعه اعداد، جز آن که چهل را به یاد ها بیاورد، معنی خاصی ندارد. آیا مؤلف شاعر در این جمع خود را چهلمین نمی دانسته است؟

پی نوشت ها

- ۱- از این عبارت بر می آید که پیش از جامی، خواجه را دیگران «لسان الغیب» نامیده اند، اما از سخن جامی در نفحات الانس (ص ۶۱۱) هم در این باب و هم درباره «لسان الغیب» معنی دیگری دریافته می شود. جامی در آنجا می گوید: «وی (= حافظ) لسان الغیب و ترجمان الاسرار است، بسا اسرار غیبیه و معانی حقیقیه که در کسوت صورت و لباس مجاز باز نموده است.» [بسنجید با سخن دولت‌شاه سمرقندی: وی را اکابر و بزرگان لسان الغیب گفته اند. تذکره، ص] به نظر می رسد که جامی در نفحات به معنی و در بهارستان به صورت و لفظ شعر خواجه توجه داشته است. درباره «لسان الغیب»، نیز رک: آیینة جام، ص ۱۷.
- ۲- در بهارستان (ص ۹۰) آمده است: «عدد این طایفه (= شاعران) از حد و حصر بیرون است و ذکر تفصیل ایشان از قاعده احاطه متجاوز، لاجرم بر ذکر چندی از مشاهیر ایشان اقتصار کرده می شود.»
- ۳- جامی بهارستان را در سال ۸۹۲، در هفتاد و پنج سالگی خود، و در روزهایی نوشت که گلستان سعدی را به فرزند ده ساله خود، ضیاءالدین یوسف (۸۸۲ - ۹۱۹) تعلیم می داد. رک: بهارستان، ص ۲۵؛ و برای ضیاءالدین یوسف، رک: رشحات عین الحیات، ص ۲۸۴.
- ۴- بسنجید با: اساس الاقتباس، ص ۵۸۶ [مشابهت معانی رابطه بهارستان را با اساس الاقتباس تأیید می کند].
- ۵- رک: چهار مقاله نظامی عروضی، ص ۴۲ (در ماهیت علم شعر و صلاحیت شاعر)؛ لباب الالباب عوفی، ج ۱ ص ۱۵ (معنی شعر و ...)؛ شعر و شاعری در آثار خواجه نصیر (معیار الاشعار)، ص ۱۵۹؛ اساس الاقتباس، ص ۵۸۶ (در شعر و ...)؛ المعجم، ص ۱۹۶ (در معنی شعر و قافیت و ...).
- ۶- بهارستان به تقلید گلستان و مانند آن نثر آمیخته به نظم است، و شیوه کار در چنین آثاری معمولاً چنان است که نظم یا مؤید مطالب پیشین است یا دنباله آن و به ندرت خود موضوعی مستقل است، بسیار کمتر اتفاق می افتد که شعر (نظم) با مدعایی مخالف عبارات پیش از خود باشد.
- ۷- بسنجید با (هفت اورنگ، تحفه الاحرار، ص ۳۸۶):
 ... چون کند از قافیه خلخال پای

- پای خردمند بلغزد ز جای. رک: شیخ عبدالرحمن جامی، ص ۱۳۹.
- ۸- رک: نفحات الانس، مقدمه مصحح (آثار جامی)، ص پانزده.
- ۹- ظاهرا مراد از این «بعضی تواریخ» تاریخ گزیده حمدالله مستوفی و تاریخ وصاف عبدالله شیرازی نیست، چرا که متن بهارستان با تاریخ گزیده متفاوت است و تاریخ وصاف نیز خود از «بعضی تواریخ» نقل کرده است. رک: تاریخ گزیده، ص ۳۷۹؛ تاریخ وصاف، ص ۷۸.
- ۱۰- ابیاتی که در اینجا عوفی و به تبع آن جامی به دقتی نسبت داده اند در دیوان فرخی در ضمن قصیده ای در ستایش محمد بن سلطان محمود آمده است و ظاهرا نسبت آنها به فرخی صحیح تر باشد. رک: دیوان فرخی، ص ۳۸۰.
- و در باب بعضی اغلاط و مسامحات تاریخی عوفی، رک: نقد ادبی، ص ۲۴۰؛ حدائق السحر و طواط، ص ۱۳۷.
- ۱۱- ظاهرا نخستین کسی که قصه داوری خواستن بعضی از اهالی کاشان، در باب ظهیر و انوری و جواب مجد همگر، امامی هروی و دیگران را آورده است، حمدالله مستوفی است. رک: تاریخ گزیده، ص ۷۵۰؛ نقد ادبی، ص ۲۳۱.
- ۱۲- رک: سرچشمه های فردوسی شناسی، ص ۱۷۴.
- ۱۳- رک: پیشین، ص ۳۰۲.
- ۱۴- بسنجید با: نفحات الانس، ص ۴۱۹، و نیز رک: همان، ص ۸۴۴.
- ۱۵- بسنجید با: تذکره دولتشاه سمرقندی، ص ۶۸ (سخنان دولتشاه درباره نظامی عروضی!).
- ۱۶- نیز رک: دیوان ناصر خسرو (با مقدمه تقی زاده)، صص ۵۵ و ۳۶۴.
- ۱۷- بسنجید با: نفحات الانس، ص ۶۰۶ (سخنان جامی در باب پنج گنج نظامی).
- ۱۸- رک: نفحات الانس، مقدمه مصحح (آثار جامی)، صص یازده - بیست.
- ۱۹- تنها تذکره الشعرا از آن دولتشاه سمرقندی است که پس از بهارستان و به سال ۸۹۶ نوشته شده است و به احتمال زیاد او در وقت نوشتن تذکره خود بهارستان را در اختیار داشته است.
- ۲۰- تعبیر «سهل ممتنع» را از قدما ظاهرا نخستین بار درباره شعر فرخی گفته اند. رک: تذکره دولتشاه، ص ۶۳ (استاد رشید و طواط می گوید که: فرخی عجم را هم چنان است [که] متنبی عرب را، و این هر دو فاضل سخن را سهل ممتنع گویند [و این سخن را در حدائق السحر نیافتیم])، و نیز رک: لباب الالباب ج ۲، ص ۴۷.
- ۲۱- بسنجید با: تذکره دولتشاه، ص ۱۶۴.
- ۲۲- بسنجید با: المعجم، صص ۴۱۵ و ۴۱۶.

منابع و ماخذ

- اقبالی، معظمه (۱۳۷۰) شعر و شاعری در آثار خواجه نصیرالدین طوسی (معیار الاشعار)، سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۸۲) نفحات الانس، به تصحیح محمود عابدی، مؤسسه اطلاعات، چاپ چهارم.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۶۷) بهارستان، با تصحیح دکتر اسماعیل حاکمی، مؤسسه اطلاعات.
- جامی، عبدالرحمن، بی تا. هفت اورنگ، به تصحیح و مقدمه مدرس گیلانی، کتابفروشی سعدی، تهران.
- خاقانی (۱۳۵۷) دیوان، با تصحیح سید ضیاءالدین سجادی، دیوان، کتابفروشی زوار، چاپ دوم.
- رشید و طواط (۱۳۶۲) حدائق السحر، به تصحیح عباس اقبال، طهوری - سنایی.
- ریاحی، محمد امین (۱۳۸۲) سرچشمه های فردوسی شناسی، پژوهشگاه علوم انسانی، چاپ دوم.
- زریاب خوبی، عباس (۱۳۶۸) آیینة جام، انتشارات علمی.

- زرین کوب ، دکتر عبدالحسین (۱۳۶۱) نقد ادبی ، امیر کبیر ، چاپ سوم.
- سمرقندی ، دولت شاه ، تذکره الشعراء، از روی چاپ براون ، کتابفروشی بارانی.
- سوزنی سمرقندی (۱۳۴۴) دیوان ، به اهتمام دکتر ناصرالدین شاه حسینی ، تاریخ مقدمه.
- شمس قیس رازی (۱۳۳۸) المعجم فی معاییر اشعار العجم ، با تصحیح مجدد مدرس رضوی ، کتابفروشی تهران.
- صفی ، فخرالدین علی (۱۳۵۶) رشحات عین الحیات، به تصحیح دکتر علی اصغر معینیان ، بنیاد نیکوکاری نوریانی.
- طوسی ، خواجه نصیرالدین (۱۳۶۷) اساس الاقتباس، به تصحیح مدرس رضوی ، انتشارات دانشگاه تهران.
- فاریابی ، ظهیر الدین (۱۳۸۱) دیوان، با تصحیح دکتر امیر حسن یزدگردی ، نشر قطره.
- فرخی سیستانی (۱۳۶۳) دیوان ، با تصحیح دکتر محمد دبیر سیاقی ، کتابفروشی زوار.
- مستوفی: حمدالله (۱۳۶۲) تاریخ گزیده به اهتمام دکتر عبدالحسین نوایی، انتشارات امیر کبیر ، چاپ دوم.
- معزی ، امیر (۱۳۱۸) دیوان، با مقدمه و حواشی عباس اقبال ، دیوان ، کتابفروشی اسلامیه.
- منزوی و عسیران (۱۳۶۲) نامه های عین القضات، کتابفروشی منوچهری ، چاپ دوم.
- ناصر خسرو (۱۳۸۳) دیوان، به تصحیح مینوی _ مهدی محقق ، انتشارات دانشگاه تهران.
- نجاتی، محمود بن عمر (زنده در سال ۷۰۹) ، بساتین الفضلا ، نسخه عکسی شماره ۴۸۱۳ ، کتابخانه مرکزی دانشگاه تهران .
- نظامی عروضی (۱۳۶۴) چهار مقاله ، با تصحیح دکتر محمد معین ، امیر کبیر ، .
- وطواط ، رشید (۱۳۳۹) دیوان، با مقدمه و مقابله و تصحیح سعید نفیسی ، دیوان کتابخانه بارانی.
- هروی ، نجیب مایل (۱۳۷۷) شیخ عبدالرحمن جامی ، طرح نو .
- همدانی ، عین القضات (۱۳۴۱) تمهیدات به تصحیح عقیف عسیران.

از ابتکار تا تکرار (نقد و تحلیل شعر قاسم انوار)

دکتر حبیب الله عباسی*

چیکده

در این مقاله ابتدا از اهمیت شعر عرفانی و دوره های آن سخن رفته و آنگاه در باره زندگی و شخصیت قاسم انوار و عصر زندگی وی به اختصار بحث شده است. غزل شاعر که قالب شعری غالب دیوان وی و عصر تیموری است، مورد تحلیل قرار گرفته، به همین منظور غزلیات او در سه سطح زبانی، بلاغی، موسیقایی بررسی شده است. در پایان نتیجه گرفته شده که شعر قاسم انوار بیشتر بر مدار تقلید و تکرار می چرخد و از آن لطیفه نهانی شعر یعنی خلاقیت و ابتکار خالی است.

واژه های کلیدی: شعر عرفانی، غزل، قاسم انوار، سطوح زبانی، بلاغی، موسیقایی.

درآمد

جریان شعر عرفانی را که از جریان های ماندگار شعر فارسی و فربه آن است و نیز متاع قابل عرضه جهان اسلام در جنب فلسفه آلمان، حقوق فرانسه و ... به جهان غرب و امروز، می توان به سه دوره ی حال، قال و احتیال تقسیم کرد.^۱ دوره ی حال یا عصر تراژدی آن با شاعر جریان سازی، چون سنایی آغاز می شود و با مولوی به کمال و انجام می رسد. دوره ی قال یا عصر کاریکاتورهای شعر عرفانی، سده های هشتم و نهم هجری قمری است و شاعران فراروی آن: شاه نعمت الله ولی (۷۳۰-۸۳۱)، محمد شیرین مغربی (متوفی ۸۱۰)، شاه قاسم انوار (۷۵۷-۸۳۷) و عبدالرحمان جامی (۸۱۷-۸۹۷) هستند.

موضوع سخن ما در این مقال، نقد و بررسی شعر قاسم انوار و تبیین این دشواره است که آیا این شاعر سبک دارد یا ندارد؟ و جایگاه او در زنجیره شعر عرفانی کجاست؟ برای تحصیل این مهم، نخست اشاره ای اجمالی به تاریخ اجتماعی و سیاسی آن دوره و زندگی شاعر می کنیم و آن گاه شعر او را در سه سطح: زبانی، بلاغی و موسیقایی مورد بررسی قرار می دهیم.

شرایط تاریخی و شرح حال شاعر

دوره تاریخی ای که این جریان شعری در آن جریان دارد، از ادوار پر آشوب و اضطراب تاریخ اجتماعی و سیاسی ایران است. هنوز، کشور از ایلغار ناگهانی و ددمنشانه تاتار در سده هفتم - که پی آمده های آن چنان دهشتناک بود که برای «سیر در چنین باغ وحش چنگیزی» باید «به گردن زرافه ای» در آویخت - قد راست ننموده و به خود نیامده بود که دچار بلای ناگهانی و ویرانگر «دیوانه» دیگری به نام تیمور لنگ (۷۳۶-۸۰۷) شد،

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلم تهران.

او که «زنجیر برگردن تندر می/فکند» آن هم زمانی که ایلخانان مغول، اندک اندک جذب فرهنگ ایرانی و اسلامی می‌شدند تا آنجا که آخرین ایلخان‌ها مسلمان شده، و کیش تشیع اختیار نموده و آرامش نسبی‌ای به کشور ما روی نهاده بود. اما «چه چاره با بخت گمراه؟» زیرا هر وقت این سطل چاه به آستانه‌ی روشنایی رسیده، دوباره وارونه شده و در بن چاه افتاده است.

یک سال بعد از در نور دیده شدن، طومار حکومت آخرین ایلخان مغول، انوشیروان عادل، در سال ۷۵۲^۲ در منطقه‌ی سراب آذربایجان کودکی دیده به جهان گشود که نام و نسب او را، علی بن نصیر بن هارون بن ابی القاسم حسینی/ موسوی نوشته‌اند و لقب و شهرتش را، معین الدین و قاسم انوار یا شاه قاسم انوار. او در تبریز تحصیل کرد، سپس به حلقه‌ی مریدان شیخ صدرالدین موسی (۷۰۴-۷۹۴)، فرزند و جانشین صفی‌الدین اردبیلی (۶۵۰-۷۳۵) درآمد. در اندک زمانی، مراتب کمال را طی کرد و به دستور مرشد خویش در جوانی به هرات رفت و در آن شهر به ترویج و تبلیغ تعالیم صوفیه پرداخت. تا هنگامی که واقعه‌ی احمد لر^۳ اتفاق افتاد. این واقعه سبب شد که برای تسویه حساب‌های شخصی با برخی افراد، به آن‌ها تهمت حروفی بزنند و بعضی‌ها را بکشند و عده‌ای را نفی بلد کنند. قاسم انوار از گروه دوم بود. پس از مدتی آوارگی در سمرقند و بلخ به هرات بازآمد و بعد از چندی اقامت، آهنگ زادگاه خویش نمود. در میانه‌ی راه در محلی به اسم خرچرد جام فرود آمد، چون وضعیت اقلیمی آن ناحیه را سازگار طبع خویش یافت، رحل اقامت افکند و در آن جا لنگری ساخت. سرانجام در ربیع‌الآخر ۸۳۷ سرای ناستقامت دنیا را بدرود کرده به دار آخرت شتافت.^۵

چنان که از تذکره‌های مختلف شعری و تاریخ‌های عهد شاعر و روزگاران برمی‌آید^۶ و نیز به دلیل کثرت نسخ‌های خطی دیوان و دیگر آثار شاعر که در موزه‌ها و کتابخانه‌های سراسر جهان موجود است.^۷ قاسم انوار از شاعران فرا روی و صاحب نام عهد خویش و حتی سده‌های بعد بوده است.

وضعیت شعر در عصر تیموری

عمده فعالیت شعری شاعر به شهادت کلیات آثار وی، در دو قالب غزل و مثنوی بوده است. قالب غزل در دوره‌ی قال شعر عرفانی قالب غالب در شعر بود و قالب درجه‌ی دوم مثنوی. دقیقاً برعکس دوره حال که قالب‌های مسلط در شعر، به ترتیب مثنوی و غزل هستند. آثار بازمانده از همین چهار شاعر برجسته‌ی این دوره، این نظر را تأیید می‌کند.

در غزل این دوره که پرکاربردترین قالب شعری است «دو سبک عمده وجود دارد: یکی سبکی که در آن سلامت لفظ و فصاحت بیان و روشنی معنی بیشتر و باریکی و پیچیدگی مضامین کمتر است و غالباً سخن سعدی، حافظ، عبید و خواجو را به یاد می‌آورد. قاسم انوار تبریزی، لطف‌اله نیشابوری و شاه نعمت‌اله ولی و شرف‌الدین را باید از صاحبان این سبک به شمار آورد. شعر اینان روی هم رفته از حیث لفظ متین‌تر و از جهت معنی روشن‌تر است. سبک دیگر سبک شعرائی است که می‌توان آنان را پیرو امیر خسرو و حسن دهلوی خواند، اینان بیشتر در بند معانی باریک و مضامین نازکند و شور سخن و لطف کلامشان کمتر و عیوب لفظی و صوری در شعرشان بیشتر است، کمال خجندی و شیخ آذری و کاتبی ترشیزی و خیالی بخاری را باید از این دسته شمرد. (یار شاطر

سطوح سه گانه

بی شک از میان عوامل چهارگانه تغییر و تحول شعر، به ترتیب دو عامل سنت و میراث ادبی و مخاطبان شعر تأثیر گذارتر از دو عامل دیگر بوده است، تأثیر سنت و میراث ادبی چندان است که مانع از هرگونه تحول و تجدد در شعر وی شده است و تا اندازه زیادی شخصیت شاعر را تحت الشعاع قرار داده و تأثیر گذاری آن را تقلیل داده است. التفات شاعر نیز به مخاطبان عام باعث شده که زمینه معنایی سخن و شیوه بیان او را تعیین کند و باعث عدم تعقیدهای دستوری واژگانی، معنایی و بلاغی و نرمش موسیقایی در شعر وی شود.^۸ تأثیر همین مخاطبان عام «سبب شد که معانی و افکار بازاری و الفاظ و لغات محاوره در شعر راه یابد و تدریجاً مقدمات سبک معروف هندی که در عصر صفوی در ایران و هند رایج شد فراهم آید.» (زرین کوب، ۱۳۶۶، ص ۹۴)

اکنون برای عینی تر شدن بحث و اثبات سبکداری یا عدم سبک قاسم انوار، به بررسی اجمالی غزلیات وی از منظر سبک شناسی در سه سطح زبانی، بلاغی و موسیقایی می پردازیم.

۱. سطح زبانی: زبان که «خانه هستی شاعر و دلیل فهم و شناخت شعر» است (احمدی، هایدگرو تاریخ هستی، ۱۳۸۰، ص ۷۴۶)، بیش از آن که دستگاه انتقال اندیشه و پیام باشد «جامه ای است نامرئی که روان ما را با بیان نمادین می پوشاند.» (ساپیر، ۱۳۷۶، ص ۲۰۷) همچنین عنصر ضروری شعر است، چه شاعر آن را ظرف تخیل، عاطفه و اندیشه خود می سازد. از همین رو زبان یکی از ارکان سه گانه شعر کلاسیک و عامل اساسی پیدایی سبک های ادبی به شمار می رود. و سبک نیز «حاصل انحراف و خروج از هنجارهای عادی زبان است.» (شمیسا، ۳۲) بی شک قاسم انوار مانند هر شاعری یا اهل زبانی از امکانات زبانی نامحدودی (Longue) برخوردار بوده است و تا آن جا که نبوغ فردی و قدرت کیمیاگری او مدد می کرده، به انتخاب و گزینش از این مجموعه عظیم امکانات زبانی (Parole)^۱ اعم از واژگان کهنه و نو، ترکیبات و نحو تأثیر گذار پرداخته تا به سبک مستقل و فردیت شاعرانه دست یابد. آن دسته شاعرانی که به چنین توفیقی نایل شده اند، اندکند. اغلب شاعران درجه دوم و سوم از جمله قاسم انوار مقهور زبان ادبی پیش از خود یا سبک دوره ای شده و کمتر به تفرد در سبک و زبان دست یافته اند.

شاه قاسم نیز به دلیل بهره مند نبودن از نبوغ والای فردی و توان کیمیاگری فوق العاده در همان بستر سنت ادبی پیش از خویش حرکت کرده و کمتر توفیق یافته تا به کردار رودخانه ای خروشان طغیان کند و زبان نرم و هنجار رایج را درهم شکند و قیامتی در زبان برپا کند، همچنین از آن رو که فاقد شخصیت فکری و اندیشه تازه بوده، در انتخاب کلمات به تشخیص نرسیده «و تلفیقات تازه ای هم خلق نکرده است.» (نیم، ۱۳۶۸، ص ۱۰۹) به بیان دیگر، چون فاقد جهان بینی و نگرش خاصی بوده و از «دیا لکتیک وابستگی به سنت و گریز از سنت» (احمدی، ۲۶۰، ص ۱۳۷۲) استفاده نکرده، لذا به سبک ویژه خود هم دست نیافته است.

هنجار گریزی خاصی نه در حوزه نحو و نه در حوزه واژگان و ترکیبات زبانی شاعر، مشهود نیست، از شاخصه های برجسته زبانی وی، بسامد بالای واژگان و ترکیبات و جملات عربی و تنوع و وفور اصطلاحات صوفیانه است؛ چه «ماده اصلی شعر صوفیانه را همین اصطلاحات مربوط به مقامات و احوال» تشکیل می دهند (یوسف عوده، ۲۰۰۱، ص ۷)

نمونه های زیر که از ده غزل نخست قافیه «ب» دیوان شاعر به دست آمده، نشان دهنده این امر است:

شرب، مذهب، مدام، یارب، انالحق، قول کن، مقرب، لب لب، فتب، شأن، عشق، نشأه حب، شهب، رفع حجب، نصب، طریق یقین، فاطلب، غیابه جب، اسمعوا منی یا اولوالباب، لب‌الباب، ظهور و بطون، فصل خطاب، اغلق الباب ایها البواب، شیخ و شاب، عتاب، الصلوه، خطاب، مستطاب، منکری، ذهاب بلایاب، عفو و عقاب، قشر، عاشق لبیب، واقف، حجب عزت، تتق وحدت، یباب، ظل سحاب، اصحاب شریعت، لاونعم، ذل، حجاب تجرید، هو، انه حسن المآب، قشرخسیس، صدق و صواب، ملاذو مآب، مرجع، ثواب و عقاب، ابواب، لیس فی الدار غیره موجود، جور رقیب، جلباب، لن ترانی، اغثنی یا ودود، ارنی، من غاب خاب، لبیک، سعیدیک، حدیث شیخ و شاب، ثواب.

۲. سطح بلاغی: پیش‌تر متذکر شدیم زبان شاعر به دلیل چیرگی بعد پیام‌رسانی، زبانی شفاف، واضح و خالی از ابهام و غموض است. این همه، به دلیل مترجم یا ناظم اندیشه ابن‌عربی بودن شاعر هم هست؛^۱ لذا دایره تخیل و تصویرسازی قاسم انوار در قیاس با استادان شعری او، حتی بعضی از شاعران هم‌عهد و هم‌مشریش، بسیار تنگ و محدود است. اغلب صورت‌های خیالی دیوان قاسم تکراری و مبتذل است، از آن دسته صورت‌های خیالی نیستند که باعث کند شدن مسیر فهم متن شعر شوند، او از خلق ایمازهای جدید که عمل ذهن شاعران خلاق است، ناتوان است و چون قادر به خلق ایماز جدیدی نیست، در نتیجه فرم جدیدی نیز خلق نمی‌کند و شعر وی فاقد حیات و پویایی لازم است.

کلیشه‌ای بودن فرم از سویی و مترجم‌اندیشه‌های ابن‌عربی بودن از سویی، این شاعر و شاعران هم‌عهد و هم‌مشرب او را به کاریکاتورهای ناقص‌الخلقه‌ای از چهره‌ای تراژدی گونه شعر عرفانی تبدیل کرده است. نمونه‌های زیر که تمام شگردهای بلاغی بیانی ده غزل نخست قافیه «ب» کلیات شاعرند، تا اندازه‌ای مصداق بارز این مدعاست:

• تشبیه‌ها: بحر نور، یوسف جان، دولت عشق؛ آفتاب روی؛ سلطان حسن؛ مرغ دل؛ کشتی عمر؛ آفتاب حسن؛ قبله جمال؛ عالم چو قشر آمد و عاشق لباب اوست، حجب عزت؛ تتق وحدت؛ روی تو چون جام می، بوی تو چون مشک ناب.

• استعاره: ماه نخشب؛ رباط خراب، دریا، در؛ غیابه جُبّ

• کنایه: قصه روشن و شب مهتاب؛ روی به چیزی داشتن؛ دل بستن؛ سودای خاک و آب؛ گنج در خراب بودن؛ سر نهادن؛ گردن تابیدن.

• تشخیص: چنین حکایت کنند چنگ در باب

با عنایت به نمونه‌های قبل می‌توان گفت، بسامد تشبیه از میان شگردهای عمده بلاغی بیشتر است، حال آن که در علم بیان «استعاره از تشبیه والاتر است.» به عبارت دیگر می‌توان گفت، هنر شعری قاسم انوار در محور هم‌نشینی یا افقی (Syntagmatic axis) مبتنی بر ترکیب (Combinatian) چشمگیرتر از محور جانشینی یا عمودی (Paradigmatic axis) است که بر انتخاب (Selection) مبتنی است.^{۱۱}

همچنین از این نمونه‌ها می‌توان چنین نتیجه گرفت که اغلب آنها برگرفته از سنت ادبی اند و از آن گونه صورت‌های خیالی نیستند که در کنار وضوح متن موجب غموض و ابهام آن شوند؛ چون «دیالکتیک غموض و وضوح از مهمترین ویژگی‌های متن در پژوهش انتقادی جدید است؛ چرا که فرق اساس متن خبری صرف و متن ادبی در این است که متن ادبی می‌تواند درون نظام کلی معنایی از فرهنگی که بدان منتسب است نظام معنایی ویژه خود را ابداع کند. هر چند در متون خبری صرف، وضوح مطلب معیار خوبی و بدی متن به شمار می‌آید؛ اما به کارگیری این معیار در متون ادبی، بسته به ماهیت متن و انواع ادبی آن متفاوت است.» (بوزید، ۱۳۸۰، ص

(۲۹۷) این صورت‌های خیالی نیز، نه باعث درگیری این متن با متون دیگر و نه درگیری متن با خودش می‌شوند؛ زیرا به قولی «میزه بارز و تعیین‌کننده ماهیت ویژه یک متن فقط اختلاف آن با متون دیگر نیست، بلکه نحوه اختلاف آن با ذات خود نیز هست. این اختلاف را تنها از طریق قرائت می‌توان درک کرد، قرائت یگانه شیوه‌ای است که با آن توان دلالتی متن نامحدود می‌شود.» (Johnson, P.).

۳- سطح موسیقایی: قاسم انوار، شعر را ابزار مؤثری برای ابلاغ و انتقال معانی و اندیشه‌های از پیش اندیشیده، می‌داند. برای این که این معانی و مضامین ما قبلی را مؤثر ابلاغ کند، علاوه بر استفاده از شگردها و ترندهای بلاغی از جلوه‌های مختلف موسیقی: بیرونی، کناری، درونی و معنوی نیز سود می‌جوید تا شعرش مصداق این قول شمس قیس (ف. ۶۲۸) باشد که می‌گوید: «اما ادوات شعر کلمات صحیح والفاظ عذب و عبارات بلیغ و معانی لطیف است که چون در قالب اوزان مقبول ریزند و در سبک ابیات مطبوع کشند آن را شعر نیک خوانند.» (شمس قیس، ۱۳۶۲، ص ۳۱) البته وزن را پس از عنصر عاطفه، رکن معنوی شعر، عامل مؤثری در ساختار شعر دانسته‌اند؛ چرا که هم به وجهی ایجاد تخیل می‌کند و هم عواطف را برمی‌انگیزد و از سویی کلیت شعر را نظام می‌بخشد و به آن شکل می‌دهد.

۳-۱ موسیقی بیرونی (وزن): اوزان شعر قاسم انوار و اقران او عموماً مطبوع و خوش‌آهنگ است، در بررسی موسیقی بیرونی سی غزل آغازین دیوان قاسم انوار به مشخصه خاصی نسبت به دوره قبل برنخوردیم. اوزان شعری او را می‌توان به دو دسته خیزابی و جویباری دسته‌بندی کرد و نشان داد که در اوزان خیزابی که تعدادشان کمتر است و امداد مولوی است و کثرت و فراوانی اوزان جویباری چون بحر هزج سالم و مسدس محذوف آن و رجز با محیط پرآشوب اجتماعی شاعر و زمینه روحی او که علاقه‌مند به گریختن از دنیا و آرامیدن در گوشه عزلت است هم‌خوانی و تناسب دارد و اگر درصد اندکی از این اوزان خیزابی هستند، آن دسته نیز حکایت از غلیان روح شاعر در اثر حلول احوال و و واردات عارفانه دارد.^{۱۲}

۳-۲. موسیقی کناری: نه تنها شاعر کوششی تازه در جهت استفاده از قافیه و ردیف انجام نداده است که بکرदार پدر شعری خویش مولوی تسامح‌هایی نیز در بکارگیری قافیه روا داشته و در پاره‌ای از موارد قافیه‌های شعر او از عیوب قافیه خالی نیست.

از کل غزل‌های شاعر تنها یک سوم آنها دارای قافیه‌های فعلی از نوع «است، بود، شد و باشد» و ردیف‌های اسمی که در آفرینش معنی و مضمون جدید یاریگر شاعرند به ردیف‌هایی مانند «آفتاب، امید، امروز» و چند ترکیب عربی منحصر است. او هرگز به درک درستی از ردیف دست نیافته که بداند ردیف کامل‌کننده معنی قافیه است و اغلب غزل‌های موفق زبان فارسی دارای ردیف هستند و «اصولاً غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود و اگر غزلی بدون ردیف، زیبایی و لطفی داشته باشد کاملاً جنبه استثنایی دارد. (شفیعی کدکنی، ۱۳۶۸، ص ۱۳۸) زیرا «ردیف جزئی از شخصیت غزل است و اگر شاعران بزرگ خواسته‌اند غزل بی‌ردیف بگویند موسیقی ردیف را از رهگذر دیگر در شعر ایجاد کرده‌اند (همان، ۱۵۶) یکی از رازهای عظمت سنایی و خاقانی را در آوردن ردیف‌های متکلف دانسته‌اند.^{۱۳}

اگرچه در غزلیات قاسم به ردیف‌های بلند از نوع، «چیزی بده درویش را» و «الصبر مفتاح الفرج» و «شاه سلام علیک» برمی‌خوریم که ایجاد موسیقی کرده، اینها نیز با وزن توأمان از مولوی به عاریت گرفته شده‌اند.^{۱۴}

۳-۳. موسیقی بیرونی: از نشانه های تکلف و تصنع در شعر این دوره پافشاری برخی از شاعران در استفاده از صنایع بدیعی بویژه صنایع لفظی است تا بدان حد که قصاید و مثنوی‌هایی در فنی خاص از فنون علم بدیع می‌سرایند^{۱۵} البته چندان طرفه هم نمی‌نماید چه در دوره رکود شعر و شاعری اگر تفننات لفظی جایگزین صفای معنی و لطف تخیل شاعر گردد طبیعی خواهد بود. اگرچه قاسم انوار گرایش وافر به صنایع لفظی بویژه جناس و اقسام آن و واج آوایی دارد اما در قیاس با دیگران راه اعتدال پیموده است.^{۱۶}

۳-۴. موسیقی معنوی: اغراق، مطابقه، مراعات‌النظیر و تلمیح و ایهام صنایع معنویی هستند که در شعر قاسم مجال طرح یافته‌اند از این میان صنعت تلمیح بسامد بالاتری از دیگر صنعت‌ها دارد. کمتر غزلی در دیوان شاعر می‌توان جست که از فن تلمیح خالی باشد. اشارات به آیات و احادیث و داستانهای پیامبران، تاریخ اسلام و اساطیر ملی و قومی و رویدادی عرفانی در شعر و کلام او فراوان است. اغلب آنها را به صورت سنت شعری از قدما اخذ کرده است. گاهی به یک واقعه تاریخی، دینی و یا عرفانی چندین کُرت اشاره می‌کند از جمله حدود سی بار به داستان تجلی خدا بر موسی در کوه طور و بیش از بیست و پنج بار به منصور حلاج و داروی اشارت کرده و ابیات بسیاری سروده در حالی که هیچ مضمون تازه و نوی نیافریده است. این فرکانس و بسامد بالای تلمیح و ازدحام آن به اندازه ای است که شعر او را مبتذل ساخته است البته نباید از یاد برد که از شاعری که قصد پرداختن منظومه عرفانی صرف در قالب غزل دارد این همه عنایت و التفات بیش از حد به تلمیح چندان شگرف و شگفت نخواهد بود.

صنعت ایهام در قیاس با تلمیح در دیوان شاعر کاربرد معتدلی دارد. و برخلاف آن صنعت ایهام در شعر شاعر گرچه از هرگونه ابتکار و نوآوری خالی است؛ اما خوش نشسته و تا حدی به شعر زیبایی بخشیده است و در طبع خواننده نشاط برانگیخته.^{۱۷}

از دیگر اسباب رستاخیز کلمه چون بیان پارادوکسی و فن حس‌آمیزی و آشنایی زدایی در حوزه قاموسی و غیره چون فاقد برجستگی زبانی یا به قولی انداز لفظی ویژه ای است بحث و فحصى نمی‌کنیم.^{۱۸}

در پایان باید یادآور شد که شعر قاسم انوار بگردار همعهدان و هم مشربان فکری وی چون شاه نعمت‌الله ولی از عیوب متداول شعری: ضعف بیان، فقدان ابداع و اطناب و تکلف در صنایع لفظی خالی نیست. اگرچه بعضی از غزلیات وی از شور و هیجان صوفیان راستین و لاقیدی قلندران خالی نیست؛ اما اغلب غزلهای او بیانگر تجربه عشق عرفانی و مسائل عمده تصوف چون وحدت وجود و فنا و حیرت و غیره است که در بیشتر موارد از شور و جذبه شاعرانه تهی است و به یک تقریر علمی منظوم از مسائل عرفانی با قاموس زبانی خاص صوفیان شبیه است و این همه به سبب آن است که تجربه خود او نیست، بلکه تجربه دیگران است سخن او و همعهدان وی ماقبلی و سخن مولوی مابعدی است. اگر تجربه خود ایشان می‌بود زبان خاص خود را داشت.

البته با التفات به اینکه ذوق جامعه عصر شاعر جز همین نوع سخنان از یک شاعر صوفی مطالبه نمی‌کند و شاعر نیز آنگونه که از زندگی شخصی وی برمی‌آید کمتر قصد هنرنمایی شاعرانه داشته است.

یادداشت ها

۱. برای این تقسیم‌بندی رجوع شود به: عباسی، حبیب‌الله. «*قاصر از معنی نو حرف کهن*»، بررسی اجمالی شعر عرفانی بعد از مولوی، مجله دانشکده ادبیات و علوم انسانی دانشگاه تربیت معلم، شماره ۴۵

۲. در این زمینه رجوع شد به مرتضوی، منوچهر، *مسائل عصر/یلخانی*، آگاه، تهران، ۱۳۷۹، صص ۱-۱۶۶.
 ۳. همانجا.
 ۴. درباره این حادثه تاریخی که سوء قصد ناکامی به جان شاهرخ میرزا بود رجوع شود به سمرقندی، کمال‌الدین عبدالرزاق، *مطلع سعدین و مجمع بحرین*. به اهتمام محمد شفیع، لاهور، ۱۹۴۶، ج ۱/ ۳۱۴-۳۱۶.
 ۵. ک. عباسی، حبیب‌الله، «معرفی و نقد آثار قاسم/انوار» در *یادگار نامه استاد دکتر خسرو فرشیدورد*، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران، ۱۳۷۷.
 ۶. برای اقوال مختلف تذکره ر.ک. *مقدمه کلیات قاسم/انوار*، تصحیح استاد نفیسی، سنایی، تهران، ۱۳۳۷.
 ۷. ر.ک. منزوی، احمد، *فهرست نسخ‌های خطی فارسی*، مؤسسه فرهنگی منطقه‌یی، تهران، ۱۳۵۰، جلد سوم. شماره نسخه‌های خطی دیوان قاسم انوار از شماره ۲۵۲۵۳-۲۵۲۸۹ است.
 ۸. پورنامداریان، تقی، *در سایه آفتاب*، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی، سخن، تهران، ۱۳۸۰، صص ۳۰-۴۰.
 ۹. ر.ک. سوسور، فردینان دو، *دوره زبان‌شناسی عمومی*، هرمس، تهران، ۱۳۷۸، صص ۲۱-۲۲.
 ۱۰. ر.ک. زرین کوب، عبدالحسین، *دنباله جستجو در تصوف ایران*، امیر کبیر، تهران، ۱۳۶۲، صص ۱۵۰-۱۵۲.
 ۱۱. ر.ک. *دوره زبان‌شناسی عمومی همانجا*، ۱۷۶-۱۸۲ و ضیمران، محمد، *درآمدی بر نشانه‌شناسی هنر*، نشر قصه، تهران، ۱۳۸۳، صص ۷۸-۱۱۸.
 ۱۲. از این میان ۱۱ غزل در بحر هزج و ز حافات آن که ۶ تای آنها در بحر هزج مثنی سالم است و ۵ غزل در بحر رمل مجنون و ۴ غزل در بحر مضارع و ۳ تا در بحر رجز مثنی سالم و ۲ غزل در بحر خفیف و ۲ غزل دیگر در بحر مجتث و ۲ غزل در بحر سریع.
 ۱۳. دیوان سنایی، چاپ دکتر مظاهر مصفا ص ۳ مقدمه به نقل از موسیقی شعر ص ۱۵۲.
- انوار:
- | | |
|--|---|
| <p>از تو گدایی می کند چیزی بده درویش را
ای کعبه جان کوی تو چیزی بده درویش را</p> | <p>مست از شراب عشق کن این عقل دور اندیش را
ای نور ایمان روی تو وی جمله احسان خوی تو</p> |
| <p>با خویش کن بی خویش را چیزی بده درویش را
برزهر زن تریاق را چیزی بده درویش را</p> | <p>ای نوش کرد نیش را بی خویش کن باخویش را
تشریف ده عشاق را پرنور کن آفاق را</p> |
- غزالیات شمس ۱۳/۱
- قاسم انوار:
- | | |
|---|--|
| <p>برخوان به بیش صابران کالصرمفتاح الفرج
دیوان، ۱۱۶</p> | <p>ای دل چو پیش آید غمی آن را فرج دان نه حرج</p> |
|---|--|
- مولوی:
- | | |
|---|---|
| <p>تا رو نماید مرحمش کالصرمفتاح الفرج
غزلیات شمس ۳۰/۱</p> | <p>ای دل فرو رو در غمش کالصرمفتاح الفرج</p> |
|---|---|

چون قصاید کمال خجندی و مثنوی تجنیسات کاتبی . رک . یار شاطر ، احسان ، شعر فارسی در عهد شاهرخ ، نیمه ی اول قرن نهم یا آغاز انحطاط در شعر فارسی ، دانشگاه تهران ، ۱۳۳۴ ، ص ۱۷۷ .
۱۵ . جناس و اقسام آن :

کیشم همه عشق است و نیاید به صفت راست
من باز سفید توام ای مقصد و مقصود
ساقی ، بیار باده ، که تلخ است انتظار
ساقیا مست خرابیم به ما جام می آر
انصاف و راه راست نبود این که واعظان
تا ظن نباشدت که شبه شبه گهرست
باده ام صاف است و مطرب صاف و ساقی صاف صاف
خشم اگر تیره شود صوفی ما طیره مشو
واج آرای :

ساقی مرا زباده ناب مغانه داد
دلیم از شیوه شیرین تو شوری دارد
بوصالت نرسد صخره صمّا هرگز
نه از خطاست که در ابروی تو چین باشد
با زلف و رخت مست مدامیم شب و روز
فقر یعنی فنای صبر کنسد
هر که قانون شفای خود می طلبد
با معرفت حسن تو معروف توان گشت
درد درد داد و لسی در میانده داد / ۱۲۳
دیده از طلعت زیبای تو نوری دارد / ۱۲۸
اگرش خاصیت لعل بدخشان باشد / ۱۳۹
تو نازنینی و ناز تو نازنین باشد / ۱۴۱
ای ماه وفا پیشه و ای شاه دل افروز / ۲۰۹
نقد قلب تر اتمام عیار / ۱۹۹
از اشارت منش کار به کام است امروز / ۲۱۰
با نقد غمت مالک دینار توان بود . / ۱۷۵

۱۶ . در نگارش بخش پایانی یعنی سطح زبانی و بلاغی و موسیقایی ، از کتاب های زیر بهره برده ام .

شفیعی کدکنی ، محمد رضا ، موسیقی شعر ، آگاه ، تهران ، ۱۳۶۸ .

Short, Mick, The Language of poems, play and prose, London, Logman, 1996.

منابع و مآخذ

- ابو زید ، حامد نصر ، (۱۳۸۰) معنای متن : پژوهشی در علوم قرآنی ترجمه ی مرتضی کریمی نیا ، طرح نو ، تهران .
- احمدی ، بابک ، (۱۳۷۲) ساختار و تأویل متن ، مرکز ، تهران .
- احمدی ، بابک ، (۱۳۸۰) هایدگر و تاریخ هستی ، مرکز ، تهران .
- انوار ، قاسم (۱۳۷۷) کلیات ، تصحیح استاد نفیسی ، سنایی ، تهران .
- انوار ، قاسم (۱۳۷۴) نقد و تصحیح دیوان ، به کوشش حبیب الله عباسی ، پایان نامه ی دکتری ، دانشگاه تهران
- پورنامداریان ، تقی ، (۱۳۸۰) در سایه آفتاب ، شعر فارسی و ساخت شکنی در شعر مولوی ، سخن ، تهران .

- حاج سید جوادی ، کمال ، (۱۳۷۷) یادگار نامه استاد دکتر خسرو فرشیدورد، انجمن آثار و مفاخر فرهنگی، تهران.
- رازی، شمس قیس (۱۳۶۲) ، المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمد قزوینی، به کوشش محمد تقی مدرس رضوی ، زوار ، تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۲) جستجو در تصوف، امیر کبیر، تهران.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۶) سیری در شعر فارسی، زرین، تهران.
- ساپیر ، ادوارد (۱۳۷۶) زبان، در آمدی بر مطالعه ی سخن گفتن ، ترجمه ی علی محمد حق شناس ، سروش ، تهران.
- سمرقندی، کمال الدین عبدالرزاق، (۱۹۴۶) مطلع سعدین و مجمع بحرین . به اهتمام محمد شفیع، لاهور.
- سوسور ، فردینان دو ، (۱۳۷۸) دوره ی زبان شناسی عمومی، هرمس، تهران.
- شفیع کدکنی محمد رضا (۱۳۶۸) موسیقی شعر، آگاه ، تهران.
- شفیع کدکنی محمد رضا (۱۳۷۶) آئینه ای برای صداها، سخن ، تهران.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۲) کلیات سبک شناسی، فردوس، تهران.
- صفوی، کورش، (۱۳۷۴) از زبان شناسی به ادبیات، نظم، چشمه، تهران.
- صفوی، کورش، (۱۳۸۰) از زبان شناسی به ادبیات، شعر، سوره ، تهران.
- ضمیران، محمد، (۱۳۸۳) در آمدی بر نشانه شناسی هنر، نشر قصه ، تهران.
- مرتضوی ، منوچهر، (۱۳۷۹) مسائل عصر ایلخانی، آگاه ، تهران.
- منزوی، احمد، (۱۳۵۰) فهرست نسخ های خطی فارسی، مؤسسه فرهنگی منطقه یی ، تهران، جلد سوم.
- مولوی، جلال الدین محمد (۱۳۶۳) ، کلیات شمس ، تصحیح فروزانفر، امیر کبیر ، تهران.
- یار شاطر ، احسان ، (۱۳۳۴) شعر فارسی در عهد شاهرخ ، نیمه ی اول قرن نهم یا آغاز انحطاط در شعر فارسی، دانشگاه تهران.
- یوسف عوده ، امین ، (۲۰۰۱) تجلیات الشعر الصوفی ، قراءه فی الاحوال والمقامات ، المؤسسة العربیه للدراسات والنشر، بیروت.
- یوشیچ ، نیما (۱۳۶۸) در باره شعر وشاعری به کوشش سیروس طاهباز ، دفترهای زمانه.

-Short, Mick, The Language of poems, play and prose, London, Logman, 1996.

-Johnson, Barbara , The Critical difference, Baltimor, 1981.

بررسی فعل از جهات مختلف در ظفرنامه شرف الدین علی یزدی

دکتر محمود عباسی*

چکیده

در این مقاله فعل از جهات زیرمورد بررسی قرار گرفته است:

الف: ساختمان افعال، در ظفرنامه فعل از جهت ساختمان به پنج نوع ساده، مرکب، پیشوندی، پیشوندی مرکب و گروه فعلی تقسیم شده است، تعداد افعال ساده نسبت به مرکب کم است، بعضی از افعال امروزه متروک شده اند مثل تالاندن (غارت کردن)، سگالیدن، شکفانیدن، غارتیدن و .. پیشوندهای فعلی عبارتند از: باز، د، فرو و فرود.

ب: زمان افعال، افعالی که در ظفرنامه به کار رفته، عبارتند از ماضی مطلق (دوگونه)، ماضی استمراری (دوگونه) ماضی استمراری کامل، ماضی بعید، ماضی التزامی، مضارع اخباری، التزامی، مجرد و مستقبل (هر کدام یک گونه)

ج: افعال وصفی، یکی از ویژگیهای بارز ظفر نامه کاربرد فراوان فعل وصفی است، در هیچ صفحه ای از کتاب نیست که در آن چندین فعل وصفی به کار نرفته باشد، فعلهای وصفی معادلند با ماضی مطلق، ماضی استمراری، ماضی نقلی، مضارع مجرد، مضارع اخباری، مضارع التزامی و فعل امر.

د: فعل های آغازی، در ظفر نامه فعلهای آغازی عبارتند از: آغازیدن، آغاز نهادن و گرفتن.

ه: افعال تابع پذیر عبارتند از: بایستن و توانستن. فعل بعد از آنها بجز یک مورد به صورت مصدر مرخم آمده است.

و: افعال تمییزی: افعال تمییزی عبارتند از: انگاشتن، برانگیختن، دانستن، ساختن، شمردن، شناختن، گفتن، نمودن و یافتن.

ز: افعال متمم پذیر: در ظفر نامه افعال متمم پذیر با حروف اضافه از، با، به، بر، آمده است، بعضی از افعال متمم آنها با دو حرف اضافه آمده و هر حرف اضافه معنای فعل را تغییر داده است مثل پرداختن به چیزی و پرداختن از چیزی.

ح: افعال سببی: افعال سببی در ظفر نامه عبارتند از: پوشانیدن، چشانیدن، خوراندن، شنوایدن.

ط: جایگاه نحوی فعل: فعل در آخر جمله قرار گرفته اما بندرت قبل از متمم نیز آمده است.

واژه های کلیدی: ساختمان فعل، افعال وصفی، افعال آغازی، افعال تمییزی، ظفرنامه شرف الدین یزدی.

*استاد یار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه سیستان و بلوچستان.

مقدمه

یکی از کارهای ضروری برای هر زبانی، تاریخ آن زبان است، تاریخ زبان یا دستور تاریخی، تغییرات و تحولاتی را که در زبان، در گذر زمان و در طول تاریخ ایجاد شده، مطالعه می کند و قواعد و قوانین حاکم بر آن تغییرات و تحولات را به دست می دهد.

برای اینکه بتوانیم دستور تاریخی ای جامع و مانع بنویسیم، نیاز به بررسی تمامی متون زبان فارسی از دیدگاه دستوری داریم تا از این طریق به کشف قواعد زبان و کیفیت تحول و تطور آن پی ببریم، البته استادانی گرانقدر همچون دکتر محمد معین^۱، دکتر محمود شفیع^۲، عبدالرحیم همایونفرخ^۳، دکتر خلیل خطیب رهبر^۴، دکتر خسرو فرشید ورد^۵، دکتر محسن ابوالقاسمی^۶ و دیگران، در این زمینه تحقیقات بسیار مهمی انجام داده اند. بویژه شادروان دکتر پرویز ناتل خانلری که متون زبان فارسی را تا دوره مغول بررسی کرده و به کشف قواعد زبان و کیفیت تحول آن تا قرن هفتم موفق شده اند و آقای دکتر حسن احمدی گیوی که مقوله دستوری فعل را از زمان گذشته تا حال مورد بررسی قرار داده اند و کتاب با ارزش **دستور تاریخی فعل**^۷ را نوشته اند، اما همچنانکه گفتیم برای اینکه دستور تاریخی جامع و مانعی تدوین شود، باید تمامی آثار (خصوصاً آثار درجه اول و بالاخص متون نثر که زبان هنجار است)، بطور شایسته و بایسته از دیدگاه دستور همزمانی یا توصیفی مورد بررسی قرار گیرند و ویژگیهای دستوری آنها کشف شوند. نگارنده برای اینکه سهم کوچکی در این کار داشته باشد، **ظفر نامه مولانا شرف الدین علی یزدی**^۸ را که یکی از کتب مهم تاریخی و ادبی ما در دوره تیموری است، از جهت دستوری مورد تحقیق قرار داده است. مقاله حاضر بخشی از این تحقیق است که به اختصار تقدیم حضور خوانندگان محترم می شود.

ساختمان افعال

فعل در ظفرنامه از جهت ساختمان بر ۵ نوع است:

۱- ساده ۲- پیشوندی ۳- مرکب ۴- پیشوندی مرکب ۵- گروه فعلی

۱- فعل های ساده

فعل های ساده، فعلهایی است که تنها از یک عنصر فعلی تشکیل شده است.

در ظفرنامه یزدی و به طور کلی در زبان فارسی تعداد افعال ساده نسبت به مرکب بسیار کم است. شادروان دکتر خانلری تعداد افعال مهجور یا متروک را ۱۷۱ و افعال متداول را ۲۷۷ فعل ذکر کرده است.^۹ دکتر علی اشرف صادقی تعداد افعال ساده را چه آنهایی که مهجور یا متروک هست و چه آنهایی که متداول هست حدود ۷۵۰ فعل دانسته است^{۱۰}، دکتر باطنی بالاترین رقم افعال ساده متداول در گفتار و نوشتار امروز را ۱۱۵ فعل دانسته است.^{۱۱}

این ارقام در مقایسه با زبانهای انگلیسی و فرانسوی رقم بسیار کوچکی است، تعداد افعال زبان فرانسه را حدود ۴۱۶۰ دانسته اند و تعداد افعال زبان انگلیسی از این رقم نیز به مراتب بیشتر است، « علت این امر، چیزی جز این نیست که فارسی دری از آغاز، گرایش به ساختن فعل ساده نداشته و ساختن فعل مرکب گرایش مسلط زبان فارسی بوده است^{۱۲}. در ظفرنامه تعداد افعال بسیط حدود ۱۴۰ فعل است. بعضی از این افعال امروزه کاربرد آنها کم یا متروک شده است.

الف: افعالی که کاربرد آنها امروزه کم یا متروک شده است:

آغازیدن: او را از گلبن آمال غنچه اقبال شکفیدن گرفت و از چمن امانی نسیم شادمانی وزیدن آغازید^{۱۲} ۵۸
افراختن: و در بهار به گلزار قرانور پرداختی و تابستان و خزان دور شهر هونک رایت توطن افراختی. ۲۹
یادآوری: امروزه به جای افراختن، برافراختن به کار می‌رود.

انگیختن = قرار دادن: او را شفیع انگیخت ۱۶۵

بایستن: بایستن امروزه بعنوان فعل شبه معین به کار می‌رود، در متون گذشته و از جمله ظفرنامه بعنوان فعل تام و معین به کار رفته است. و کار کشورستانی و جهانبانی چنانچه باید، انتظام نیابد. ۹۳
تافتن: تافتیدن، تافتن مصدر اصلی است، وتابیدن مصدر جعلی که از بن مضارع با تکواژ -یدن ساخته شده است. - چون آفتاب طلوع کند بر چشمهای ایشان خواهد تافت ۲۶.

تالاندن = غارت و تاراج کردن: اهل و عیال ردیف کرده، مال و منال بتالاند. ۱۰۳

تراویدن = تراوش کردن، تراوش کردن، در این فعل، «ب» به مرور به «و» تبدیل شده چهره مصادقت و مصافات را به ناخن بدگمانی بخراشید چنانچه آثار آن از مجاری گفتار و کردارش می‌تراوید. ۴۱
جهانیدن، جهانیدن متعدی «جهیدن» است، در ظفرنامه صورت لازم آن (جهیدن) به کار نرفته است.
- مرکب مبارزت در میدان مسابقت جهانیدند. ۷۰

دوانیدن، دوانیدن متعدی «دویدن» است. لشکر منصور، ایشان را ... در کوچه‌های شهر دوانیدند. ۱۰۲
«دوانیدن، در مثال زیر بمعنی «حمله کردن» آمده است:

- دولت‌شاه بخشی برسد و سپر در سر کشیده، از پی عورات بدوانید. ۱۰۵

دوزانیدن، دوزانیدن متعدی سببی دوزیدن، و دوزیدن مصدر دوم دوختن است که از بن مضارع با تکواژ -یدن ساخته شده است.

و مجموع دوزندگان شهر را جمع آورده، قبای بسیار بدوزانیدند. ۵۶۰

ریزانیدن، ریزانیدن متعدی سببی «ریختن» است که امروزه به کار نمی‌رود، ریختن دو وجهی است.

- و مانند باد خزان که برگ رزان ریزاند مخالفان را از بالای باره و سور به نشیب ماتم و ثبور انداختند. ۲۳۴
زیبیدن، و امیر قزغن به ضبط مملکت و تدبیر امور ... بنوعی قیام نمود که آثار مفاخر او طراز تواریخ سلاطین رفیع مقدار زیبد.

ستدن، کمان از دست او بستد و زه را پاره کرد. ۴۸

سزیدن، چنان سزد که فیما بعد همان طریق سپرده شود. ۹۲

سگالیدن، خواست که با نسبت حضرت صاحب قرانی غدیری سگالد. ۴۳

شایستن، شایستن امروزه از صورت فعلی خارج گردیده و فقط بعنوان قید و به صورت «شاید» به کار می‌رود:

- چون مخدوم از خانه دور است خدمتکار نشاید که به خانه خود درآید. ۵۹

شکستن = شکست خوردن، شکست دادن، (لازم و متعدی)

- این محل که او اختیار کرده، لشکرش زود خواهد شکست (لازم). ۲۶

- مدت دو ماه در سمرقند توقف نمود تا سورت برودت هوا بشکست (متعدی). ۱۸۹

شکفانیدن = شکوفا شدن، باز شدن.

- عرصه صحرا و دشت را به خون دشمنان، لاله گون گردانید و به سبزه تیغ از نهال اقبال غنچه فیروزی

شکفانید. ۵۲۹

غار تیدن = غارت کردن : در ظفرنامه، غارت کردن نیز زیاد به کار رفته است.

- غوریان را گفت: این جماعت را بغارتید. ۲۸

غنودن ، همت عالی نهمتش در هیچ حال از توسیع دائره حکومت و تفسیح عرصه مملکت شبی یا روزی

غافل و ذاهل نغنود و نیاسود. ۱۸

کوچانیدن = کوچ دادن، در ظفرنامه، کوچ دادن نیز به کار رفته است.

- و قضات و علما و صلحا را کوچانیده، به حصار فراه روانه داشتند. ۲۶۹

گریزانیدن ، گریزانیدن متعدی گریختن است که امروزه به کار نمی رود.

- و بر خواجه شیخ زاده حمله برده، او را بگریزانید. ۱۷۹

گسیختن : از شست تقدیر تیری به او رسید و کمال حیاتش را زه بقا بگسیخت. ۴۴۷

یارستن : توانستن ، آنجا هم توقف نیارستند کرد. ۱۳۴

ب : اکنون تمامی افعال ساده ای را که در ظفرنامه به کار رفته ، می آوریم و بخاطر محدودیت مقاله از آوردن نمونه مثال خودداری می کنیم:

آراستن ۴۵، آرمیدن ۶۳، آسودن ۶۲، آشامیدن ۴۷۲، آغازیدن ۵۸، آمدن ۲۶، در معنای «شدن ۲۴» - در معنای « واقع شدن ۱۵۲ » ۱۵۲، آموختن ۳۵، آوردن ۱۳۶، افتادن ۳۲، افراختن ۲۹، افروختن ۶۵، انباشتن ۱۷۷، انجامیدن ۴۷، انداختن ۲۹، اندوختن ۱۵۴، اندیشیدن ۲۱، انگاشتن ۱۹۳، انگیختن ۱۸۰، ایستادن ۳۶، باریدن ۲۰۶، بافتن ۲۶۵، بایستن ۹۳، بخشیدن ۱۳۶، بردن ۵۱، بودن ۲۳، بوسیدن ۲۰۱، بیختن ۴۹، پاشیدن ۱۱۱، پاییدن ۸۸، پرداختن ۲۹، پرسیدن ۱۳۷، پوشاندن ۱۶۸، پوشیدن ۱۷۸، پویدن ۶۳، پیچیدن ۷۰، پیمودن ۸۶، پیوستن ۲۳، تابیدن ۳، تاختن ۴۸، تافتن ۵۵، تالاندن ۱۰۳، ترابیدن ۴۱، ترسیدن ۶۷، توانستن ۲۵، جستن ۹۹، جستن ۶۰، جنبانیدن ۹۷، جهانیدن ۷۰، چشانیدن ۱۹۳، چشیدن ۴۴۲، چکیدن ۱۵۳، خراشیدن ۲۲۸، خواستن ۴۷، دیدن ۳۶، داشتن ۶۱، دانستن ۲۸، دریدن ۳۱۹، دمیدن ۴۰، دوزانیدن ۵۶۰، دوانیدن (= حمله کردن ۱۰۵ = فراری دادن ۱۰۲)، دویدن ۱۰۹، دیدن ۳۶، راندن ۳۱، رسانیدن ۴۷، رسیدن ۲۶، رفتن ۹۶، ریختن ۵۰، رهانیدن ۱۴۶، رهیدن ۱۴۶، ریزاندن ۲۳۴، زدن ۲۲، = برپا کردن ۳۳۱، زدودن ۱۵۶، زیبیدن ۱۸۷، زیستن ۴۷، ساختن ۲۶، سپردن ۹۸، ستدن ۴۸، سزیدن ۹۲، سفتن ۸۵، سگالیدن ۴۳، سنجیدن ۱۴۳، سوزانیدن ۵۳۵، سوختن ۶۵، شایستن ۵۹، شتافتن ۲۹، شستن ۱۷۲، شکستن ۱۸۹، لازم / ۱۲۵، متعدی ، شکفاندن ۱۵۶، شکفتن ۶۹، شماردن ۳۹، شمردن ۷۳، شناختن ۵۰، شنوانیدن ۱۹۳، شنودن ۳۲۹، شنیدن ۶۰، طلبیدن ۱۱۴، غارتیدن ۲۸، غنودن ۱۸، فرستادن ۲۲، فرسودن ۲۵۶، فرمودن ۲۶، فشردن ۳۴، کاشتن ۲۴۲، کشتن ۵۹، کشیدن ۲۶، کشانیدن ۲۲۳، کوچانیدن ۴۴، کوشیدن ۲۶، گذاشتن ۱۱۴، گذرانیدن ۴۴، گذشتن ۱۲۳، گردیدن ۴۳، گرفتن ۲۸، تنگ شدن ۶۹، گریختن ۳۱، گریزانیدن ۱۷۹، گستردن ۹۵، گستریدن ۱۲۳، گسستن ۱۱۱، گسیختن ۴۴۷، گشتن ۴۱، گشودن ۶۸، گفتن ۲۴، گماشتن ۸۶، لرزیدن ۲۹۲، ماندن ۴۸، بمعنای « شدن » ۳۳، نشاندن

(متعدی نشستن ۲۲، بمعنای « کاشتن » ۱۵۶، نشستن ۲۹، نگاشتن ۳۱، نمودن: به نظر آمدن ۳۶، نشان دادن ۱۲۶، نواختن: به صدا در آوردن ۴۵ / مورد نوازش قرار دادن ۵۵۶، نهادن ۱۱۹، وزیدن ۱۱۱، یارستن ۱۳۴، یافتن ۹۳.

فعل های مرکب

همچنانکه در قسمت فعل های ساده گفتیم، تعداد فعلهای مرکب نسبت به افعال ساده بسیار زیاد است، و فارسی دری از آغاز گرایش زیادی به ساختن فعلهای مرکب داشته و روز بروز بر تعداد این افعال افزوده شده است چنانکه در فارسی امروز تقریباً برای هر مفهوم جدیدی از افعال مرکب استفاده می شود، مثل ماشین کردن، ویزیت کردن، دوبله کردن، تایپ کردن، گریپاژ کردن، بالانس کردن، رگلاژ کردن، تأمل کردن، تجاهل کردن، تلفن کردن، اسکی کردن، استارت زدن، تلفن زدن، واکس زدن، فکس زدن، تلگراف زدن، ایمیل زدن، جیج زدن، چاک زدن، انگ زدن، پشتک زدن، نیرنگ زدن، چنگ زدن، طفره رفتن، رژه رفتن، خواب رفتن و امثال اینها.

آقای علاءالدین طباطبائی علت عمده گرایش به افعال مرکب را در دو چیز می داند، ایشان می نویسند: «مهمترین تفاوتی که میان فعل بسیط و مرکب وجود دارد این است که فعل بسیط واحد صرفی است و فعل مرکب واحدی است نحوی، از خصوصیات واحدهای نحوی یکی این است که می توان در میان اجزایشان عناصر دیگری گنجانند، حال آنکه این کار در مورد واحدهای صرفی امکان پذیر نیست، برای مثال کلمه « اندیشیدم » را در نظر می گیریم، این کلمه از سه تکواژ تشکیل شده است: « اندیش + ید + م » چنانکه می بینیم در میان این سه تکواژ هیچ واژه یا وند دیگری نمی توان گنجانند، اما عبارت « فکر کردم » که فعل مرکب است چنین وضعیتی ندارد و می توان در بین جزء اسمی و فعلی آن عنصر دیگری گنجانند: فکر بکری کردم / عجب فکری کردم. این خصوصیت به فعل مرکب نرمش خاصی می بخشد و موجب می شود در جملات خوش بنشیند.

تفاوت دیگری که میان فعل بسیط و مرکب وجود دارد این است که فعل مرکب شفافتر است به این دلیل که فعل بسیط در آغاز معلوم نیست لازم است یا متعدی، برای مثال کلمه « ضبطید » ... هم می تواند به معنای « ضبط کردن » باشد و هم « ضبط شدن » اما در فعل مرکب به اختیار گویشور است که کدام فعل « همکرد » را انتخاب کند تا معنای مورد نظر خود را برساند، برای مثال با صفت خوشحال سه فعل مرکب می توان ساخت: خوشحال کردن (متعدی)، خوشحال شدن (لازم)، خوشحال بودن (ایستا)^{۱۴}.

در ظرفنامه، تعداد افعال مرکب حدود ۵۰۰ فعل است.

افعال مرکب از یک عنصر غیر فعلی و یک عنصر فعلی تشکیل شده است، عنصر غیر فعلی را آقای دکتر فرشید ورد فعلیار^{۱۵}، و عنصر فعلی را مرحوم دکتر خانلری « همکرد »^{۱۶} نامیده اند.

فعلیارها در ظرفنامه از نظر طبقه دستوری اسم یا صفت یا قید هستند.

۱. اسمها از نظر دستوری به گونه های زیر تقسیم می شوند:

الف: ترکیب عطفی: گفت و گوی کردن، زیر و زبر گردانیدن، آمد و شد نمودن.

ب: اسم مصدر: کوشش فرمودن، خویش شدن، آسایش دادن، ستایش نمودن.

ج: اسم فارسی: بار آوردن، سوگند دادن، دست دادن، سر کشیدن، روی نمودن.

د: اسم های ترکی، ترکی - مغولی: تفرار دادن، طوی دادن، ایلغار فرمودن، قرتلای کردن.

و: **مصادر عربی:** مصادر عربی، خصوصاً ثلاثی مزید از بسامد بسیار بالایی برخوردارند و با بیشتر همکردها خصوصاً همکرد «کردن» ساخته می‌شوند، مثل: استماع افتادن، اختصاص بخشیدن، تراکم پذیرفتن، محاصره دادن، توقف کردن، صدور یافتن.

مصادر عربی به جای اسم به کار می‌روند.

۲. **صفت‌ها از جهت معنا، فاعلی یا مفعولی یا مطلق هستند:**

الف: فاعلی، مثل روان ساختن، غالب گردانیدن، ز اهل گردانیدن.

ب: مفعولی، مثل پراکنده گردانیدن، مقبول افتادن، منور ساختن.

ج: مطلق، سرخ کردن، پنهان داشتن، تازه داشتن.

۳. **قیدها** مثل بیرون آوردن، پیش گرفتن، فرود آمدن.

یادآوری: در ظرفنامه، قید بعنوان فعلیار بسیار کم به کار رفته است.

همکردها در تاریخ ظرفنامه به ترتیب بسامد عبارتند از کردن ۱۳۶ مورد، نمودن ۸۹ مورد، فرمودن ۵۶ مورد، دادن ۳۲ مورد، یافتن ۳۰ مورد، داشتن ۲۰ مورد، گردانیدن ۱۹ مورد، آوردن ۱۳ مورد، ساختن و نهادن ۱۱ مورد، زدن ۹ مورد، پذیرفتن ۸ مورد، کشیدن و گرفتن ۷ مورد، بردن ۶ مورد، جستن ۵ مورد، بستن، خوردن و طلبیدن ۴ مورد، افتادن و بخشیدن ۳ مورد، آمدن، انداختن، تافتن و یازیدن ۲ مورد، آویختن، پیوستن، تاختن، جستن، خواندن، رسانیدن، رفتن، شکستن، فرستادن، کشاندن و گشودن هر کدام ۱ مورد.

از همکردهای فوق، «نمودن» و «ساختن» در اکثر موارد معادل «کردن» است؛ «فرمودن» در بعضی موارد معادل «دادن» است؛ «طلبیدن» در تمام موارد معادل «خواستن» است، «خواستن» در ظرفنامه بعنوان همکرد به کار نرفته است. «گفتن» بعنوان همکرد در ظرفنامه به کار نرفته و به جای آن پیوستن و گردن به کار رفته است. مثل سخن کردن، سخن پیوستن.

«خوردن» بعنوان همکرد با «دوچار» به کار رفته و فعل مرکب «دوچار خوردن» را ساخته است، «دوچار خوردن» چندین بار در ظرفنامه به کار رفته است، امروزه «دچار کردن» به کار می‌رود.

فهرست افعال مرکب در ظرفنامه:

فهرست بر اساس عنصر فعلی است.

آوردن: بار - ۵۲، بیرون - ۵۲، پای - ۶۵، پناه - ۹۳، پیش - ۷۶، تاخت - ۴۷، جمع - ۳۱، حمله - ۸۱، روی - ۲۳، شبیخون - ۱۲۱، فراهم - ۴۳، گرد - ۳۳، آویختن: دست - ۱۶۵، آمدن: بیرون - ۲۴، پیش - ۹۷، افتادن: اتفاق - ۱۸، استماع - ۶۰، مقبول - ۴۵، انداختن: آوازه - (شایع کردن) ۹۶، سایه ۳۷، بخشیدن: اختصاص - ۴۵، انتظام - ۱۱۰، نصرت - ۲۱۸، بستن: آذین - ۷۰، احرام - ۲۷، عهد - ۸۹، کمر - ۴۴، نقش - ۹۶، بردن: پناه - ۱۹۶، جان - ۸۰، حمله - ۱۷۰، راه - ۳۴، شبیخون - ۹۸، گمان - ۱۲۲، پذیرفتن: اختلال - ۷۳، اشتداد - ۳۵۶، انهدام - ۵۵، تراکم - ۲۴، تسکین - ۲۰۶، روشنایی - ۷۳، مومیایی - ۷۳، نقصان - ۲۸، پیوستن: سخن - (= سخن گفتن) ۲۲۴، تاختن: بیرون - ۲۸۱، تافتن: روی تافتن ۴۸، عنان - ۶۳، جستن: آرام - ۵۹، پناه - ۱۷۹، تقرّب - ۱۹۰، توسل - ۷۸، قرار - ۵۹، جستن: بیرون جستن ۱۰۲.

خواندن : پیش خواندن ۸۰. خوردن : تیر - ۲۰۴، دوچار - (روبرو شدن) ۵۹، سوگند - ۹۳، غم - ۶۹. دادن : آسایش دادن ۱۱۶، آگاهی - ۴۳، آگاهی - ۳۹، آواز - ۲۱۸، استماع - ۳۶، پرواز - ۲۹، پرورش - ۴۶، پشت - (برگشتن عقب نشینی کردن) ۸۱، پیغام - ۹۲، تساعی - ۵۰، تغار - ۲۰۸، جلوه - ۶۴، خبر - ۵۹، داد - ۸۴، دست - به (اتفاق افتادن)، دشنام - ۲۱۷، دل - (جرأت دادن) ۱۱۶، راه - ۴۱، رخصت - ۷۵، رضا - ۹۳، سوگند - ۱۵۲، متعدی، طوی - ۱۲۰، فرمان - ۱۷۷، کوچ - ۲۱۳، گشاد - (پرواز دادن، رها کردن تیراز کمان) ۷۸، مثال - ۱۸۲، محاصره - ۲۴۳، منادی - ۲۳۵، نشان - ۷۱، نوید - ۲۸، وعده - ۲۳۹، هزیمت - ۶۱، داشتن : ارزانی - ۲۸، اعتماد - بر ۸۸، امید ۱۲۰، پنهان - ۱۵۲، تازه - ۵۱، تسلط - ۲۳، تعلق - ۱۲۰، چشم - ۱۵۵، شعف - ۳۱، طلب (فراخواندن) ۲۱، عرضه - ۲۰، عزم - ۹۶، قدرت - ۲۸، گرمی - ۳۶، مبذول - ۳۷، محبوس - ۱۱۰، مرتب - ۲۹، مرعی - ۸۳، مصلحت - ۴۷، نگاه - ۱۰۴، رسانیدن : آزار - ۲۳۵، رفتن : پیش - به ۲۷، زدن : آتش - ۱۱۰، چرخ - ۵۸، دست - ۵۱، دم - ۱۳۰، رقم - ۹۶ (نوشتن)، زبانه - (شعله کشیدن) ۸۳، زانو - ۱۱۸، سکه - ۳۰۰، شانه، ۶۴، ساختن : خراب - ۲۳۱، روان - ۲۵، سرافراز - ۲۱۳، سوار - ۴۹، مجوف - ۲۶۳، مرتب - ۵۱، مقرر - ۵۷، منور - ۶۸، مؤکد - ۶۸، نیست - ۸۳، ویران - ۲۱۹، شکستن : پیمان - ۱۴۴، طلبیدن : اجازت - ۴۶۶، امان - ۴۵، رخصت - ۱۷۴، مدد - ۳۷، فرستادن : بیرون - ۲۸، فرمودن : اجازه - ۹۷، اختیار - (برگزیدن) ۹۴، ارزانی - ۴۵، ارسال - ۱۸۴، استحسان - ۳۶، استمالت - ۹۳، اشارت - ۱۰۶، اصفا - ۳۳۷، التفات - ۱۸، امر - ۲۶، اندیشه - ۱۰۷، ایلغار ۳۳۶، تحریض - ۲۳۰، تجاوز - ۸۱، تربیت - ۱۱۳، ترجیح - ۲۰۲، تسخیر - ۲۲۷، تسلی - ۱۳۸، تسکین - ۳۶، تشحید - ۲۴۴، تشریف - ۲۴۷، تعبیه - ۴۹، تعیین - ۷۷، تفویض - ۲۷۵، تکامشی - ۳۴۶، تلقی - ۱۶۶، جزم - ۲۲۷، جواب ۸۲، خلاص - ۲۱۳، خواستاری - ۱۲۰، روان - ۲۶۳، سؤال - ۵۸، عبور - ۷۲، عفو - ۲۵۷، عنایت - ۱۵۶، فرمان - ۶۷، قشلاق - ۲۸۶، کرامت - ۶۹، کفایت - ۱۷۴، کوشش - ۱۹۸، گردآوری - ۸۳، مبالغه - ۸۹ (مبالغه کردن) مراجعت - ۵۱، مراعات - ۷۵، مشاهده - ۴۷، مشورت - ۴۸۷، معاودت - ۲۸، مفوض - ۴۶، نامزد - ۱۵۵، نزول - ۱۹۶، نصب - ۴۵، نصیحت - ۶۳، نوازش - ۴۱۹، نهضت - ۲۳۹، کردن : آغاز - ۸۹، آهنگ - ۲۹، ابا - ۱۷۴، اتفاق ؟ ۲۸، احاطه - ۹۸، احتراز - ۱۰۵، احتیاط - ۲۶، اختیار - ۳۸، ادا - (بیان کردن) ۴۵۴، استشمام - ۳۶، استماع - ۵۷، استوار - ۵۵، اشارت - ۲۳، اظهار - ۴۲، اعزاز - ۱۶۴، اعلام - ۶۰، اقامت - ۴۰، اندیشه - ۵۳، ایلغار - ۷۲، ایوار - ۱۱۹، بازخواست - ۲۹، بدل - ۱۱۳، برابر - ۲۵، برابری - ۶۶، بنا - ۹۳، بند - ۵۱، پاره - ۲۲۰، پمختم - ۵۰، پیش کش - ۱۹۰، تأمل - ۴۵۴، تاخت - ۲۴، تحریر - (نوشتن) ۷۰، تحریض - ۲۶، ترخان - ۱۷۷، ترتیب - ۳۵۳، تسخیر - ۲۹، تسلیم - ۲۴، تعیین - ۲۰۵، تقریر - ۱۰۳، تکلیف - ۱۱۵، تلاش - ۳۲، تمکین - ۱۲۹، تمهید - ۱۵۲، تنگ - ۱۱۸، توفیق - ۲۲۳، توقف - ۲۵، توکل - ۹۷، تیرباران - ۶۱، تیز - ۱۲۳، جدا - ۳۲، جده - ۷۸، جزم - ۴۱، جمع - ۲۵، خدمت - ۲۷، خراب - ۱۸۱، خروج - ۲۲۵، خلاص - ۱۲۲، خوار - ۱۰۰، خویشتن داری - ۳۵، داغ - ۱۵۰، درخواست - ۱۵۲، دستگیر - ۱۰۰، دستگیری - ۱۵۶، دعوی - ۲۵، دفع - ۴۳، دفن - ۳۰، دلالت - ۲۶، راهنمایی - ۲۹۸، روان - ۱۰۶، روانه - ۶۰، رها - ۵۲، سازکاری - ۱۱۹، سخن - (سخن گفتن) ۱۷۲، سربازی - ۲۷۳، سرخ - ۱۵۰، سرزنش - ۵۲، سوراخ - ۴۶۳، سنقار - ۲۲، سیاه - ۸۶، شبگیر - ۶۷، شکایت - ۲۴، صید - ۲۹، طلب - ۲۹، طلوع - ۲۶، عبور - ۴۲، عذرخواهی - ۵۲، عرضه داشت - ۵۵، عزم - ۲۱، عزیمت - ۸۴، عمارت - ۱۵۵، عهد - ۱۵۱، غارت - ۴۵، غزا - ۵۵۶، قبول - ۵۹، قزلتای - ۷۳، قشلاق - ۲۱۳، قصد - ۲۸، قمارمشی - ۷۲، کسب - ۵۱، کمین - ۶۰، کوچ - ۳۷، گفت و گوی - ۱۲۶، گردآوری - ۳۲۵، مبالغه - ۱۲۳، محاصره - ۱۷۹، محبوس - ۲۹، مخالفت - ۴۴، مراجعت - ۳۴۱، مرصع - ۱۵۷، مسخر - ۱۷۴، مشاهده - ۱۵۲،

مشورت - ۷۳، معاونت - ۱۳۷، معلوم - ۵۸، مقابله - ۶۹، مقرر - ۳۲، ملازم - ۵۱، ملاقات - ۳۶، میل - ۶۳، نامزد - ۴۵، نثار - ۲۷۵، نزول - ۲۶، نصب - ۲۸، نصیحت - ۵۹، نظاره - ۳۷۷، نقل - ۱۱۷، نکامشی - ۶۶، نکامشی - ۱۱۶، نگاه - ۱۹۱، نگهداری - ۱۹۲، وداع - ۲۲۹، وعده - ۲۸، وفا - ۱۱۷، هجوم - ۱۲۴، همراه - ۵۰، یآوری - ۶۶. پای کشاندن در ۱۵۶. انتظار کشیدن ۴۳ انتقام - از ۲۲۸. پشیمان - ۱۴۲. رقم - ۲۳۵. لشکر - ۲۴ برغو - ۹۹ گرداندن : روانه - ۸۰. گردانیدن : پراکنده - ۴۴، زاهل - ۶۲، زیر و زیر - ۱۹۷، سرافراز - ۲، تهیه - ۲۹، غارت - ۳۲۹، غالب - ۱۲۰، گرمی - ۱۲۰، متفرق - ۴۸، محبوس - ۲۱۴، محظوظ - ۲۷۴، مخصوص - ۲۸، مقید - (بند کردن) ۱۰۰، منوط - ۲، مؤکد - ۱۴۲، مؤید - ۱۷۴، موسوم - ۱۴۹، موشح - ۱۱۴، هلاک - ۱۴۲. گرفتن: بالا - ۲۳۴، برده - ۱۲۲، پیش - ۸۹، تعلق - ۳، غنیمت - ۴۷۱، کنار - ۵۸، قرار - ۱۳۹، گشادن: دست - ۵۰، زبان - ۱۹۱. قدم گشودن در ۱۸۸. نمودن: آزمایش - ۴۶، آمد و شد - ۱۲۶، اتفاق - ۲۸، اجابت - ۱۸، احاطه - ۳۴۲، احتیاط - ۱۵۲، استعمال - ۵۵، استفسار - ۱۳۹، استقبال - ۹۷، استمالت - ۱۰۶، استمداد - ۶۸، اشتغال - ۱۷۳، امرار - ۸۹، اصفا - ۴۵، اعتماد - ۳۱۵، اقامت - ۸۲، اقدام - ۳۰، التفات - ۳۰۸، التماس - ۷۵، امثال - ۴۳۹، انتهاز - ۲۹، بنا - ۸۵، تأمل - ۸۸، تجاوز (گذاشتن از) - ۳۵، تحریض - ۲۹۸، تحریک - ۸۴، تحقیق - ۶۱، تخلف - ۹۲، تردد - ۴۵۶، ترقی - ۱۵۸، تصرف - ۱۲۰، تفحص - ۳۷۰، تعلل - ۳۱۱، تفرس - ۲۸، تقاعد - ۵۸، تقبل - ۵۵، تلقی - ۲۸، توجه - ۱۵۱، توقف - ۵۷، جزم - ۲۰، جسارت - ۲۴، جلادت - ۴۹۵، حمل - ۱۸، حمایت - ۱۵۶، درنگ - ۳۵۵، دستبرد - ۲۷، دعوت - ۳۱۵، رجوع - ۷۵، رحلت - ۲۶۰، رعایت - ۶۹، رو - ۲۶، روی - ۵۸، ستایش - ۳۶، سرزنش - ۶۳، سعی - ۱۲۵، ضبط - ۲۷، طلب - ۱۰۶، طلوع - ۸۶، طیران - ۳۱، عاری - ۲۴۴، عبور - ۲۵، عذرخواهی - ۵۲، عروج - ۲۲۵، غارت - ۴۱۸، غیبت - ۹۰، قسمت - ۲۵۸، قناعت - ۱۱۴، قیام - ۱۷۳، کرامت - ۲۹۷، کفایت - ۹۵۰، کوشش - ۶۴، مبادرت - ۳۳، مبالغت - ۱۱۲، مبالغه - ۵۲، محافظت - ۴۳، مخالفت - ۶۰، مددکاری - ۱۳۱، مراجعت - ۵۳، مشاورت - ۹۵، مشاهده - ۳۶، مطالعه - ۲۳۲، معاودت - ۲۴، منع - ۵۰، موافقت - ۷۲، نصیحت - ۳۵۲، نکامشی - ۱۳۹، نقل - ۳۰، نهضت - ۱۹۶، وفا - ۱۲۰، هزیمت - ۱۰۹. منتظرنشستن ۶۲. نهادن: آغاز - ۳۶، بنیاد - ۲۶، بیرون - ۲۱۵، پای - ۴۱، بر ۵۱، ترجیح - ۲۲۰، تیغ - ۲۴، دل - ۱۴۳، روی - ۲۲، قدم - ۸۷، گردن - ۷۳، وقع - ۱۳۸. تعلل ورزیدن ۲۲۸. یازیدن: جنگ ۱۳۴، دست - ۷۰. یافتن: آگاهی - ۵۹، استعداد - ۹۲، استقرار - ۳۸، استقلال - ۲۳، اشتداد - ۸۹، اشتعال - ۲۷، اطلاع - ۲۰۵، انتباه - ۶۹، انتشار - ۳۳، انتظام - ۵۹، انحراف - ۱۱۵، انحراط - ۹۰، امان - از ۱۴۰، تمکین - ۱۱۴، جریان - ۱۵۵، جلا - ۱۵۵، جز - ۸۹، خلاص - ۱۵۲، دست - ۴۴۱، راه - ۲۷، زینت - ۷۰، صدور - ۸۳، ظفر - ۳۴۲، قرار - ۲۱، گزند - ۳، گشاد - (رها شدن) ۳۷، مجال - ۲۹، نفاذ - ۲۶۳، وفات - ۳۱، وقوع - (اتفاق افتادن) ۲۹.

افعال پیشوندی

پیشوندهای فعلی در ظفرنامه عبارتند از: باز، بر، در، فرو و فرود.

اینک فهرست افعال پیشوندی در ظفرنامه:

فهرست بر اساس عنصر فعلی است.

باز : باز جستن ۱۵۸، باز داشتن ۵۱، باز دانستن (=دانستن) ۲۵. باز راندن ۱۵۲، باز رستن ۱۸۵، باز رهانیدن ۱۳۵، بازشناختن (= شناختن) ۸۶، باز گذاشتن ۴۷، باز گرفتن ۱۳۴. باز گردانیدن ۱۰۶. بازگشتن ۲۱. بازماندن ۲۱. باز نمودن ۶۹.

بر : برآراستن ۳۳، برآسودن ۱/۱۱۴، برآمدن ۱/۱۸، برآمیختن ۱۱۵، برافراختن ۱۰۱، برافراشتن ۳۱، برافروختن ۶۱، برافراختن ۹۷، برانگیختن ۷۱، برتافتن ۶۴، برتافتن ۶۴، برخاستن ۷۱، برداشتن (= انتخاب کردن) ۳۱، از بین بردن ۴۴، برقتن ۱۵۴ (= رفتن)، برشدن ۱۵۶ (= روشن شدن)، برکشیدن ۲۰۸ (= بالا آوردن)، برنشستن (سوار بر آسب شدن) ۵۵، برگزیدن ۱، برگشاندن ۲۱، برگشتن ۲۱، برگشودن ۱۲۰ (باز کردن)، برگماشتن ۵۱، در : درآمدن ۴۱، درآوردن ۲۱، درآویختن ۶۷، درانداختن ۲۳۱، درپیوستن ۵۱، درتاختن ۲۸۰، درانداختن ۲۹۲، درربودن ۶۹، دررسیدن ۱۱۹ (فرارسیدن)، درگذشتن (مردن) ۱۹۹، دریافتن ۲۸.

فرو : فروآمدن ۲۶، فرو باریدن (= باریدن ۲۰۶)، فرو بردن ۲۶، فروتاختن ۶۶، فروخواندن ۴۲، فرو رفتن ۷۵، فرو ریختن ۶۵، فرو کوفتن ۲۳، فرو گرفتن ۱۶۸، فرونشاندن (= خاموش کردن) ۱۲۵، فرو نشستن (= نشستن) ۲۰۶.

فرود : فرود آمدن ۲۶،

افعال پیشوندی مرکب

ساختمان افعال پیشوندی مرکب عبارتست از: اسم/ صفت + پیشوند + فعل

فهرست افعال پیشوندی مرکب در ظفرنامه: (یادآوری: فهرست بر اساس عنصر فعلی است.)

دمار بر آوردن ۳۲، سر فرو آوردن ۵۵، آوازه ... در انداختن ۱۲۴، طرح ... در انداختن ۲۳۵، عنان ... باز پیچیدن (صرف نظر کردن از ...) ۳۲، جنگ در پیوستن ۱۳۴، سخن در پیوستی ۵۹، روی برتافتن ۸۸، عنان برتافتن ۸۱، خط باز دادن ۳۵۳، دست باز داشتن ۴۸، دل برداشتن ۱۵۱، دست باز کشیدن ۲۵۰، دم در کشیدن ۲۱۸، حساب برگرفتن ۳۸۴، دست بر گشادن ۱۸۷، زبان برگشادن ۱۴۲، کمین برگشادن ۲۹.

گروه فعلی

ساختمان گروه فعلی بیشتر به دو صورت زیر آمده است:

الف: حرف اضافه + اسم + فعل ب: حرف اضافه + اسم + حرف اضافه + فعل

فهرست گروه فعلی در ظفرنامه:

یادآوری: فهرست بر اساس عنصری فعلی است.

به تنگ آمدن ۳۲، به زنه‌ار آمدن ۴۰، به قتل آمدن ۲۴، به کار آمدن ۱۳۱، در حرکت آمدن ۱۷۸، به هم برآمدن ۶۶، از پا در آمدن ۴۸، از دست برآمدن ۱۵۶، به جای آوردن ۵۰، به دست آوردن ۱۴۴، به قتل آوردن ۲۴، در نظر آوردن ۵۵، از پای درآوردن ۱۰۱، به هم آویختن ۴۲، در یکدیگر آویختن ۱۱۵، به هم آمیختن ۶۲، به نفاذ انجامیدن ۲۵، به خاک هلاک انداختن ۵۶، به کنار انداختن ۴۳، در تعویض انداختن ۵۹، از کار افتادن ۷۹، به سر بردن ۳۰، جان به در بردن ۲۰۹، به اقامت پیوستن ۲۰۰، به ظهور پیوستن ۷، به نفاذ پیوستن ۴۳۸، از دست برخاستن ۱۸۸، از میان برخاستن ۱۲۹، از دست دادن ۴۲، به باد بردادن ۲۰۳، در میان داشتن ۲۷، از میان برداشتن ۲۲، به ادا رسانیدن ۶۴، به امضا رسانیدن ۳۵۹، به تقدیم رسانیدن ۵۸، به حکومت رسانیدن ۱۲۰، به عرض رسانیدن ۱۲۸، به ظهور رسانیدن ۳۵۹، به مصالحت رسانیدن ۲۷، به یاساق رسانیدن ۲۰۲، به هم رسیدن ۴۰، از جای رفتن ۶۵، از هم فرو ریختن ۶۱، دست از جان شستن ۵۶۰، در پی کردن (دنبال کردن) ۱۹۰، دندان تیز کردن ۳۶، سوگند یاد کردن ۱۲۸، پای بیرون نهادن ۳۵۸، در میان نهادن ۲۵.

زمان افعال در ظفرنامه

افعالی که در ظفرنامه آمده، عبارتند از ماضی مطلق، استمراری، استمراری کامل، التزامی، مضارع اخباری، التزامی، مجرد و مستقبل.

ماضی مطلق به دو گونه آمده است، یکی گونه امروزی و دیگری با تکواژ «ب» در اول فعل اما غلبه با گونه امروزی است:

- به اتفاق بر سر امیرزاده عبدالله آمدند و جنگ کرده، او را برانندند. ۳۱

- چون به خزار رسیدند، امیر موسی چنانچه عادت او بود، توهمی بی جایگاه بخود راه داده، پیمان بشکست و گریخته به جانب سمرقند بازگشت. ۱۴۴

ماضی استمراری نیز به دو گونه آمده است، یکی گونه امروزی و دیگری با تکواژ «ی» در آخر فعل که باز غلبه با گونه امروزی است: مثال:

- صاحب قران کامگار که همت بلندش در هر کار تا آنرا به منتهای مراد نرسانیدی نیارمیدی به مشورت امیرحسین با شیر بهرام ایلغار کرده در عقب روانه شد. ۷۲

- روزی وقتی چاشت در آن باب تاملی می نمود و در اثنای آن اندیشه خوابش در ربود. ۶۹

- و امیر بیان سلدوز مردی حکیم کم‌آزار بود اما به شرب مدام شعف تمام داشتی و مانند غنچه و لاله بی صراحی و پیاله روزگار نگذاشتی چنانچه در سالی هفته‌ای هشیار نبودی

ماضی استمراری کامل

از این نوع فعل فقط یکبار به کار رفته است:

- حضرت صاحب قران را در سفر و حضر پیوسته اعظام ارباب عمایم ... ملازم می‌بوده‌اند. ۱۹

بقیه افعال به صورت امروزی به کار رفته است و بخاطر محدود بودن مقاله از آوردن نمونه مثال خودداری می‌کنیم.

افعال وصفی

یکی از ویژگی‌های بارز ظفرنامه کاربرد فراوان افعال وصفی است، در هیچ صفحه‌ای از کتاب نیست که در آن چندین فعل وصفی به کار نرفته باشد.

فعل وصفی، اسم مفعولی است که نقش فعل را باز می‌کند و با فعلی که بعد از آن می‌آید، همنشین می‌گردد.^{۱۷}

فعل وصفی، از نظر زمان معادل فعل همنشین است.

در ظفرنامه فعل یا افعال وصفی قبل از فعل همنشین آمده است. مثال:

- لشکر جانبین به هم رسیده، جنگی عظیم در پیوست. ۲۳

- اتفاق نموده‌اند که لشکرها جمع کرده، به سر خضر یوری روند. ۴۰

وقتی در جملات مرکب همپایه یک فعل وصفی به کار رفته، واو عطف بعد از فعل وصفی هرگز نیامده است اما وقتی بیش از یک فعل وصفی به کار رفته، بین دو فعل وصفی در بعضی جملات واو عطف آمده و در بعضی نیامده است:

- آن حضرت ایشان را بگذاشت و با دلاوران خویش مراجعت نموده و شبگیر کرده، از آب کوهک بگذشت. ۱۲۸

- حضرت صاحبقران از عقب او شتافته و جنگ کرده، او را بگرفت. ۱۴۲
- امیر عبدالله گریخته و از جیحون گذشته، به بالای بقلان باندرب رفت.
- اما در مثال های زیر بین دو فعل وصفی و او عطف قرار نگرفته است:
- و دانشمند اعلان را ... به خانی برگزید و بعد از دو سال او را ستقار کرده، به دارالقرار فرستاده، بیان قلی اعلان... را بر سریر خانی نشاند. ۲۲.
- او را در راه گرفته، باز بند کرده، به پایه سریر اعلی آوردند در خوارزم. ۳۲۹

افعال همنشین فعل وصفی

در ظفرنامه افعالی که همنشین فعل وصفی شده‌اند، عبارتند از ماضی مطلق، ماضی استمراری، ماضی نقلی، مضارع مجرد، مضارع اخباری، مضارع التزامی و فعل امر.

۱- فعل وصفی به همنشینی ماضی مطلق

- با او جنگ کرد و ظفر یافته، او را از میان برداشت ۲۲
- او نیز سپاه خود را مرتب داشته، روی جلادت به مقابله و مقاتله ایشان آورد.
- یادآوری: اغلب فعلهای وصفی در ظفرنامه به همنشینی ماضی مطلق و مضارع التزامی آمده است.
- ۲- فعل وصفی به همنشینی ماضی استمراری:

- و او چون... به قهله رسید، دید که لشکر جته ولایت را غارت کرده، می‌کشتند ۵۹
- و جان مخالفان از نقبی که پیکان می‌زد بیرون جسته، عزم عالم بالا می‌کرد. ۱۰۲

۳- فعل وصفی به همنشینی ماضی نقلی:

- بعد از این فتح، طغای شاه.. رسید و تقریر کرد که جمعی بیخبر بر سر ترماجوق تاخته، او را گرفته‌اند و به قتل آورده. ۱۱۸

۴- فعل وصفی به همنشینی مضارع مجرد:

- قضیه به مصالحت رسانند مبنی بر آنکه ملک درین محل ایشان را خدمتی کند و سال دیگر احرام اخلاص بسته، به درگاه خان و امیر قزغن رود. ۲۷

۵- فعل وصفی به همنشینی مضارع اخباری:

- به ایشان گفت: آن شخص را که می‌بینید فلان کس است یعنی صاحبقرانی، و امیران شما را خلاص کرده، باز می‌دهد. ۱۳۵

۶- فعل وصفی به همنشینی مضارع التزامی:

- تقبل نمود که برود و او را نصیحت کرده، بیاورد. ۵۹
- یادآوری: اغلب فعلهای وصفی در ظفرنامه به همنشینی مضارع التزامی و ماضی مطلق آمده است.

افعال آغازی یا شروع

- افعال آغازی افعالی هستند که اغلب همراه مصدر کامل یا مصدر مرخم می‌آیند و آغاز کار یا حالت را می‌رسانند افعال آغازی در ظفرنامه عبارتند از: آغازیدن، آغاز نهادن، و گرفتن.
- از بین فعلهای آغازی، «گرفتن» بسامد بیشتری دارد.

- در اینجا چند نمونه مثال که در آنها فعل های آغازی به کار رفته ، می‌آوریم:
- او را از گلبن آمال غنچه اقبال شکفیدن گرفت و از چمن امانی نسیم شادمانی وزیدن آغازید. ۵۸.
 - و باران لطف و احساس که دید ساکنانش از آن گسسته بود، باریدن آغاز نهاد. ۳۶
 - آتش خشم از کانون جمعیت پادشاهانه زیانه زدن گرفت. ۱۶۵.
 - صبح فیروزی و ظفر از مطلق اقبال صاحبقران دمیدن گرفت. ۳۲۹
 - خود را از قلعه انداختن گرفتند. ۴۹۷
 - از شست و چنگ مخالفان حصاری تیر و سنگ چون باران آذاری باریدن گرفت و موافقان دولت، جان شیرین فدای کار خسرو کرده، فرهادوار به کوه دویدن آغاز نهادند. ۴۳۲

افعال تابع پذیر

بعضی از فعلها مثل (بایستن، توانستن و یارستن) ، فعل بعد از آنها در ظرفنامه اغلب به صورت مصدر مرخم آمده است، این افعال را اصطلاحاً افعال تابع‌پذیر و فعلی که بعد از آنها می‌آید، فعل تابع می‌گویند. افعال تابع‌پذیر بر دو نوع است:

الف: تابع پذیر شخصی ب: تابع پذیر غیرشخصی

الف: افعال تابع‌پذیر شخصی

در افعال تابع‌پذیر شخصی، شناسه به فعل تابع‌پذیر متصل می‌شود. به مرور زمان افعال تابع در این نوع، به فعل تام تبدیل شده است، امروزه بجای «می‌توانم رفت»، «می‌توانم بروم» گفته می‌شود. اکنون به چند نمونه مثال که در آنها افعال تابع‌پذیر شخصی به کار رفته است را می‌آوریم:

سوم شخص مفرد:

- هیچکس قدم جسارت را در راه مخالفت او نتواند نهاد. ۸۷
- سلطان محمد نتوانست ایستاد. ۴۲۵
- ملک عزالدین...توقف نیارست نمود ۴۲
- روز دوشنبه هیژدهم در آن موضع طوی عظیم فرمودکردن. ۴۹۸

اول شخص:

- جمعما از عهده آن، بیرون نتوانیم آمد ۴۶۴

سوم شخص جمع:

- و تجار جانبین به امن و حضور تردد نتوانند نمود. ۴۵۸
- آنجا هم توقف نیاراستند کرد. ۱۳۴
- در آنجا هم نتوانستند ایستاد. ۱۰۳

ب: افعال تابع‌پذیر غیرشخصی

افعال تابع‌پذیر غیر شخصی، امروزه نیز به کار می‌روند با این تفاوت که تکواژهای (می) و (ب) از اول آنها افتاده است. مثلاً بجای «می‌باید شمرد» و «باید رفت»، می‌گوییم: «باید شمرد» و «باید رفت». اکنون چند نمونه از جملاتی که در آنها فعل تابع‌پذیر غیرشخصی به کار رفته است را می‌آوریم.

- پیغام داد که در مقام جلادت پای ثبات می‌باید فشرد. ۳۲۸

- از پی می‌باید دوید. ۱۰۹

- فرصت غنیمت می‌باید شمرد. ۱۲۹

متعذی سببی

در ظفر نامه بعضی از افعال برای بار دوم متعذی شده اند که اصطلاحاً متعذی سببی^{۱۸} نامیده می شوند

مثل پوشانیدن، چشانیدن، خورائیدن، شنوایدن، در جملات زیر:

- او را به قصاص برادر همان شربت چشانید و فحوای ... بشنواید. ۱۹۳

- و دختر او را ... طوی داده، به کرات خلعت پوشانید. ۲۲۴

- و به جد بلیغ از اطراف غله به حصار می کشانید. ۲۲۳

- بعد از ضبط شهر... متوجه اصفهان شد و غله آنجا خورائیده... به شیراز باز آمد. ۴۲۶

افعال متمم پذیر:

در ظفر نامه بعضی از افعال علاوه بر فاعل یا مفعول به یک جزء دیگر نیاز دارند که آن جزء با حرف

اضافه مخصوصی می آید، مثل روی تافتن از کسی ۴۸، تاختن بر کسی ۴۸، دست زدن در کسی یا چیزی ۵۱، وفا نمودن به کسی ۲۲۰، سگالیدن با کسی ۴۳.

بعضی از افعال در ظفر نامه با دو حرف اضافه آمده و هر حرف اضافه معنای فعل را تغییر داده است^{۱۹} مثل پرداختن به چیزی به معنای توجه کردن به آن چیز و پرداختن از چیزی به معنای ترک آن چیز کردن در جملات زیر:

- و در بهار به گلزار قرانور پرداختی. ۲۹

- و چون از جنگ بپرداخت ترمد کهنه را مخیم نزول همایون ساختند. ۴۴

افعال تمیزی

فعل‌های تمیزی در ظفرنامه عبارتند از: انگاشتن، برانگیختن، دانستن، ساختن، شمردن، شناختن، گفتن، نمودن و یافتن. اکنون برای هر کدام به ذکر یک نمونه مثال بسنده می‌کنیم:

- از رأی صایب و حس تدبیر آن را ناشنیده انگاشت ۱۹۳ - امرا و ارکان دولت، او را شفیع انگيختند. ۴۶۶

- مراجعت، اولی دانست. ۱۰۸ - آن شب، منزل خویش را غیرت فزای بزم سپهر ساخت. ۵۰

- فرصت، غنیمت می‌باید شمرد. ۱۲۹ - راه گریز را به صوب صواب نزدیکتر شناختند. ۲۸۳

- او را علی کچه پا گفتندی. ۳۱۳ - بعد از این بر جانب او اعتماد کردن، به فتوای حزم... حرام

می‌نماید.

- نگاهبانان را مانند چشم و دل معشوق و عاشق، مست و خراب یافتند. ۹۹

افعال ربطی

افعال ربطی در ظفرنامه عبارتند از: آمدن (= شدن)، ایستادن (= شدن)، بودن، گردیدن، گشتن و

ماندن. مثال:

- خلعت فتح و پیروزی... بر قامت سعادت او راست آمد. ۲۴

- فرهاد و اورنگ‌تور از مشاهده آن حال متحیر بایستادند. ۷۹

- هوا بغایت گرم بود. ۵۴
- و طایر دولت... به دام مکر و حیل به فرصتان پایبند نگرد. ۴۳
- خاطر خطیرش پیش از اندازه از او آزرده گشت.
- از کمال تمکن ... و بی‌التفاتی ایشان به سپاه دشمن خیره بماند. ۱۳۷

افعال معین مجهول ساز

در ظفر نامه دو فعل معین «گشتن» و «شدن» برای مجهول ساختن افعال معلوم به کار می رود:

- اگر من درین کار زار گشته شوم تو روان بر گرد ۲۴
- و نقوش جرایم او به زلال مراحم خسروانه شسته گشت ۱۷۲
- و جشن های پادشاهانه مشتمل بر انواع تجمّلات و تکلفات ترتیب کرده شد ۳۵۳

وجوه افعال

در ظفر نامه علاوه بر وجوه خبری و التزامی و امری که امروزه نیز بکار می رود یک جمله در وجه دعایی بکار رفته است :

و حقّ جلّ و علا آن یگانه جهان را از مقاصد دینی و دنیوی به اعلی مدارج مرادات و اقصی مراتب مرامات

رساناد ۳۰۸

حذف فعل معین

در ظفر نامه بر خلاف امروز اغلب فعل سالم در جمله اول و فعلهای محذوف در جمله های معطوف آمده است، مثل نمونه های زیر:

- و خواتین و متعلّقان امیرحسین را با تمامت خزاین و دقاین که به دست حرص امساک جمع کرده بود و

اندوخته پیش حضرت صاحبقران آوردند. ۱۵۴

- شیخ محمدبیان سلدوز که گریخته، از آب جیحون گذشته بود و به اترار رفته، هند و قرقره قبحاق را به

طلب او فرستاد. ۱۴۴

- بالای موضع آق بغرا برآمد در موسمی که غلبه سرما بغایت رسیده بود و شدت برودت هوا بنهایت

انجامیده. ۲۹۲

اما گاهی فعل سالم در آخر جمله آمده است:

- و کوچه ملک چون به مراسم شجاعت و جلادت قیام نموده، در پی یاغی رفته بود و با سیزده مرد در

موضع یخچال ... بر سر سبید نفر... شیخون برده و اسیران خنجد... را از ذل اسار کنار خلاص داده، به وطنهای

خویش فرستاده بود، او را سیورغال فرمود. ۳۲

حذف شناسه

شناسه نیز از فعل معطوف حذف شده است : بکلی دل از ملک و مال و حشمت و اقبال برداشته‌ام و

خاطر بر تحمل رنج و عنا و مشقت و بلا گماشته، درخواست همین است که مرا راهی دهی تا بیرون روم. ۱۵۱

جایگاه نحوی فعل

در ظفر نامه فعل در آخر جمله می آید اما بندرت جای آن تغییر کرده و قبل از گروه قیدی آمده است

مثل دو جمله زیر:

- او را در راه گرفته ، باز بند کرده ، به پایه سریر اعلی آوردند در خوارزم. ۳۲۹
- و از جمله نوعی آهو در آن صحرا یافتند از گاو میش بزرگتر ۳۶۲

نتیجه گیری

چنانکه دیدیم در تاریخ ظفر نامه تعداد افعال مرکب به مراتب از افعال ساده بیشتر است، تعداد همکردها در افعال مرکب ۳۶ فعل است، فعل «کردن» با ۱۳۶ مورد و فعل «نمودن» با ۸۹ مورد از همه بیشتر بکار رفته است، «خوردن» بعنوان همکردها «دوچار» بکار رفته و فعل مرکب «دوچار خوردن» را ساخته که امروزه «دچار کردن» بکار می رود. بعضی از افعال هم به صورت ساده و هم به صورت مرکب آمده است مثل «غارتیدن» و «غارت کردن»، «کوچانیدن» و «کوچ دادن»، کاربرد تعدادی از افعال ساده امروزه متروک شده است مثل غازییدن، تالانیدن (= غارت و تاراج کردن)، سگالیدن، شکستن (= شکست دادن/ شکست خوردن)، شکفانیدن، غارتیدن، غنودن. از جهت زمانی تعداد افعالی که در ظفر نامه بکار رفته ۱۱ گونه است. کاربرد افعال وصفی بسیار زیاد است بطوریکه می توان آن را یکی از ویژگیهای بارز ظفرنامه یاد کرد؛ در جملاتی که یک فعل وصفی بکار رفته، بعد از فعل وصفی و عطف نیامده اما در جملاتی که بیش از یک فعل وصفی بکار رفته بین دو فعل وصفی گاهی و عطف آمده است. تعداد افعال آغازی و تابع پذیر نسبت به دوره های قبل کمتر است اما تعداد افعال تمیزی و ربطی قابل توجه است.

یادداشت ها

- ۱- کتابهای مفرد و جمع ، معرفه و نکره ، اسم مصدر و حاصل مصدر ، اضافه ۲ جلد ، امیرکبیر ، چاپ چهارم ۱۳۶۹.
- ۲- شاهنامه و دستور ، دانشگاه تهران ، چاپ دوم ۱۳۷۷.
- ۳- دستور جامع زبان فارسی ، مؤسسه مطبوعاتی علمی ، چاپ سوم ۱۳۶۴.
- ۴- دستور زبان فارسی ، حروف اضافه و ربط ، سعدی ۱۳۶۷
- ۵- کتابهای جمله و تحول آن در زبان فارسی و گفتارهایی درباره دستور زبان فارسی ، امیر کبیر ۱۳۷۵.
- ۶- دستور تاریخی زبان فارسی ، سمت ۱۳۷۵.
- ۷- دستور تاریخی فعل، جلد ۱ و ۲، نشر قطره، چاپ اول ۱۳۸۰.
- ۸- کتاب ظفر نامه ، جلد ۲ و ۱، به تصحیح و اهتمام محمد عباسی، مؤسسه چاپ و انتشارات امیر کبیر، ۱۳۶۷ چاپ اول شمسی.
- ۹- رک: تاریخ زبان فارسی ج ۲، پیوست شماه ۲.
- ۱۰- مسائل تاریخی زبان فارسی، ص ۱۴۸.
- ۱۱- فارسی زبان عقیم؟، مجله آدینه. صص ۶۶-۷۱.
- ۱۲- دکتر علی اشرف صادقی. مسائل تاریخی زبان فارسی، ص ۱۴۸.
- ۱۳- چون در جلد ۲ ظفرنامه ، نکته تازه دستوری نبود ، تمامی نمونه مثالها از جلد ۱ انتخاب شده است
- ۱۴- طباطبائی، علاءالدین، فعل بسیط و مرکب در زبان فارسی ،مجله نشر دانش، سال نوزدهم، شماره دوم، تابستان ۱۳۸۱، ص ۲۰.
- ۱۵- فرشید ورد، خسرو، دستور مفصل امروز، انتشارات سخن، چاپ اول ۱۳۸۲، ص ۴۱۳.
- ۱۶- خانلری، پرویز، تاریخ زبان فارسی، نشر نو، چاپ جدید ۱۳۶۵، ج ۲ ص ۱۲۶.
- ۱۷- ر. ک: دکتر خسرو فرشید ورد، جمله و تحول آن در زبان فارسی، انتشارات امیر کبیر ۱۳۷۵، ص ۱۰۴.

- ۱۸- برای اطلاع بیشتر رک: دکتر محمد دبیر مقدم، ساختهای سببی در زبان فارسی، مجاه زبانشناسی ش ۱، بهار و تابستان ۶۷، ص ۳۱.
- ۱۹- برای اطلاع بیشتر از تأثیر حرف اضافه در فعل، رک: قاسمی، مسعود، تأثیر حرف اضافه در فعل، مجله زبانشناسی ش ۱، بهار و تابستان ۱۳۶۵، صص ۸۰-۶۷.

منابع و ماخذ

- ۱- ابوالقاسمی، محسن، (۱۳۷۵) دستور تاریخی زبان فارسی، سمت
- ۲- احمدی گیوی، حسن، (۱۳۸۰) دستور تاریخی فعل، جلد ۱ و ۲، نشر قطره، چاپ اول.
- ۳- باطنی، محمد رضا، (۱۳۶۸) فارسی زبان عقیم؟، مجله آدینه، ش ۳۳.
- ۴- خاغلری، پرویز، (۱۳۶۵) تاریخ زبان فارسی، نشر نو، چاپ جدید، ج ۲، ۱۲۶.
- ۵- خطیب رهبر، خلیل، (۱۳۶۷) دستور زبان فارسی، حروف اضافه و ربط، سعدی
- ۶- دبیر مقدم، محمد، (۱۳۶۷) ساختهای سببی در زبان فارسی، مجاه زبانشناسی ش ۱.
- ۷- شفیعی، محمود: (۱۳۷۷) شاهنامه و دستور، دانشگاه تهران، چاپ دوم.
- ۸- صادقی، علی اشرف، (۱۳۸۰) مسائل تاریخی زبان فارسی، سخن.
- ۹- طباطبائی، علاءالدین، (۱۳۸۱) فعل بسیط و مرکب در زبان فارسی، مجله نشر دانش، سال نوزدهم، شماره دوم.
- ۱۰- فرشید ورد، خسرو، (۱۳۷۵) جمله و تحول آن در زبان فارسی، امیر کبیر.
- ۱۱- —————، (۱۳۸۲) دستور مفصل امروز، انتشارات سخن، چاپ اول.
- ۱۲- —————، (۱۳۷۵) گفتارهایی درباره دستور زبان فارسی، امیر کبیر.
- ۱۳- قاسمی، مسعود، (۱۳۶۵) تأثیر حرف اضافه در فعل، مجله زبانشناسی ش ۱.
- ۱۴- معین، محمد: (۱۳۶۹) کتابهای مفرد و جمع، معرفه و نکره، اسم مصدر و حاصل مصدر، اضافه (۲ جلد)، امیر کبیر، چاپ چهارم.
- ۱۵- همایونفرخ، عبدالرحیم، (۱۳۶۴) دستور جامع زبان فارسی، مؤسسه مطبوعاتی علمی، چاپ سوم.
- ۱۶- یزدی، شرف الدین علی، (۱۳۶۷) ظفر نامه، جلد ۱ و ۲، به تصحیح و اهتمام محمد عباسی، مؤسسه چاپ و انتشارات امیر کبیر، چاپ اول شمسی.

معماپردازی در قرن نهم

دکتر محمدرضا عمرانپور*

چکیده

منشأ پدید آمدن معماً گونه‌ای تفنن ادبی به نام چیستان بوده است که پیشینه آن در ایران به اوستا می‌رسد. وجود لغز و معما در اشعار قرن چهارم و دوره‌های پس از آن حاکی از آن است که این تفنن ادبی از آغاز شعر فارسی دری به آن راه یافته و بتدریج تکامل یافته است. معما در قرن نهم به عنوان یکی از فنون ادبی مشغله ذهنی بسیاری از نویسندگان می‌شود و آثار فراوانی درباره آن تألیف می‌کنند مانند الحلل المطرز، حلیه الحل و دستور المعمی. ذکر نام حدود هشتاد معماپرداز در کتاب مجالس النفایس نشان از توسعه این فن در قرن نهم می‌دهد. مقاله حاضر پس از بحث مختصری در پیشینه چیستان و معما و معرفی تعدادی از نویسندگان معماپرداز قرن نهم و آثار آن‌ها به بررسی عوامل توسعه این فن همچون تصنع‌گرایی و ظهور فرقه حروفیه می‌پردازد.

واژه‌های کلیدی: قرن نهم، چیستان، معما.

مقدمه

معما در لغت به معنی نابینا کرده شده و پوشیده و کور ساختن و مخفی ساختن است و در اصطلاح آن است که شاعر نام کسی یا چیزی را پنهان دارد و اوصافی با رمز و اشاره در باره آن بیاورد که دانستن آن نیاز به هوش و فکر و تأمل و به کار بستن قلب و تصحیف و تبدیل و حذف و حساب جمل و همانند آن‌ها باشد. معما در آغاز امر جنبه تفنن داشته و برای آزمودن هوش و زیرکی مخاطب به کار می‌رفته است ولی بعدها به عنوان یکی از صنایع بدیعی وارد کتاب‌های بلاغی شده و گسترش یافته و گونه‌های مختلفی پیدا کرده است و علاوه بر معرفی کردن نام اشخاص و چیزها برای ساختن ماده تاریخ نیز از آن بهره برده‌اند.

«قطب‌الدین مکی در رساله «الکنز الاسمی فی علم المعمی»، شرف‌الدین علی یزدی را واضع و مدون این فن می‌داند.» (طاش کبری زاده، ۲۲۴، پاورقی ۱) اما در کتاب «مصابیح الانوار فی حل مشکلات الاخبار» روایتی هست که به کار داشتن حساب جمل را در صدر اسلام تأیید می‌کند. همچنین در دیوانی که منسوب به امیرالمؤمنین علی (ع) است سه بیت به طرز معما ذکر شده که نام حضرت رسول اکرم (ص) -محمد- از آن استخراج می‌شود:

وضع اصل الطبائع تحت ذین

الاخذ وعد موسی مرتین

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه اراک.

و سکن خان شطرنج فخذها
و ادرج بین ذین المدرجین
فهذا اسم يهواه قلبی
و قلب جميع من في الخافقين

(طاش کبری زاده، ۲۲۴)

مؤلف مفتاح السعادة می گوید: در بین اعراب اعتنایی به تألیف کتاب در فن معما نشده و غالب تصانیف این فن مربوط به فارسیان است که قواعد عجیب و تقسیمات شگفتی برای آن ترتیب داده اند. نامبرده ادامه می دهد با تفحصی که من انجام دادم فقط پنج مجموعه معما از اعراب یافتم آن هم در حد و منزلت تألیف های اهل فارس که اگر علم در ثریا باشد مردانی از آن ها آن علم را درمی یابند، نبود و برای تأیید صدق گفتار خود خواننده را به مراجعه به رساله جامی و رساله مولانا حسین معمای فرا می خواند. (طاش کبری زاده، ۲۲۶)

شیوه دیگری از پرسش در باره نام اشیا و حیوانات همراه با معرفی صفات و ویژگی های آن ها در زبان فارسی وجود داشته که از آن با نام «چیستان» یاد کرده اند. چیستان یکی از شیوه های آزمودن و ارزیابی هوش و فراست مخاطب است که از قدیم ترین زمان ها تا کنون رایج بوده است. آزمون کننده به قصد آزمودن مخاطب سؤالی را مطرح می کرده و آزمون شونده بدان پاسخ می گفته است. نظر به این که پرسش ها غالباً به شکل «چیست آن ...؟» بیان می شده بعدها از آن با عنوان «چیستان» یاد کرده اند و با گذشت زمان، جنبه تفنن و یا بنابر قول برخی از علمای بلاغت عنوان «صنعت ادبی» به خود گرفته است.

پیشینه چیستان و معما در زبان فارسی

چارلز فرانسیس پوتر معتقد است: چیستان قدیم ترین گونه ادبی است که پدید آمده است. وی می گوید: چیستان از کهن ترین زمان در میان همه قوم های ابتدایی و جوامع سنتی و پیشرفته صنعتی شناخته شده بوده و به کار می رفته است. همچنین موریس بلوم فیلد می گوید: چیستان در زمانی بسیار کهن همچون نخستین آزمون ذهن ابتدایی بشر در همنوایی جهان پیرامونش پدید آمده است، زمانی که جهان جوان بود و تازه ترین رؤیای بسیار دلپذیر آدمیزاده علاقه به شناخت پدیده های طبیعی، زندگی و سازمان های ساده ای بود که او را احاطه کرده بودند. (امام اهوازی، ۲۰ و ۲۱)

پیشینه چیستان در ایران و زبان فارسی به اوستا و متون پهلوی قبل از اسلام می رسد. در اوستا آمده است که «یوشت» از خاندان فریان برای اناهیتا ایزدانوی آبها در جزیره ای ... صد اسب نر و هزار گاو و ده هزار گوسفند قربانی کرد و از او خواست که بر «اخت» بداندیش کوردل پیروز آید و به ۹۹ سؤال دشوار او که خصمانه مطرح شده پاسخ گوید و اناهیتا این آرزوی او را برآورده کرد. «تفضلی، (۲۵۱) این مبارزه معرفت شناسی به صورت شفاهی و سینه به سینه نقل می شود تا این که در دوره ساسانیان به زبان فارسی میانه تحت عنوان «یوشت فریان و اخت» مکتوب و بعدها به فارسی ترجمه می شود.

بنابر اوستا، «یوشت» از پیروان آیین زرتشتی و اخت از مخالفان آن است. چنان که در رساله «یوشت فریان و اخت» آمده، اخت جادوگر با هفتاد هزار سپاه به «شهر حل کننده معما» وارد می شود و مردمانی را که نشان بیشتر از پانزده سال نیست فرا می خواند و هرکس را که از پاسخ گویی به چیستان ها یا معماهای او در می ماند می کشد. سرانجام نوبت به یوشت می رسد. یوشت در ابتدای هر پاسخ به سؤال های سی و سه گانه اخت، نفرینی بر زبان می آورد که اخت را دچار حیرت و اضطراب می کند. برخی از سؤال های اخت برای آزمایش هوش و زیرکی است؛ مانند: «کدام آفریده است که اگر بنشیند بلندتر است تا ننشیند؟» که پاسخ آن «سگ» است. یا «آن

چیست که خشک است و نسوزد و آن چیست که تر است و بسوزد؟» که پاسخ آن‌ها «خاک و پیه» است. (ر.ک. تفضلی، ۲۵۲-۲۵۵)

بنابه گفته دکتر زرینکوب «جواب به معماهای آزمایشگر و طرح معماهایی برای آزمون او که حل آن وی را عاجز یا مواجه با دشواری سازد ظاهراً از دیرباز از شگردهای رایج در برخی قصه‌های شرقی بوده‌است و شیلر آلمانی در نمایشنامه‌ای به نام توراندوت (توراندخت) ... نمونه‌ی تازه و طرفه از آن شیوه را ظاهراً با تقلید از حکایت دختر سرخ‌پوش در هفت‌گنبد نظامی و هم مثل آن با پایانی خوش عرضه می‌کند ... که از بعضی جهات قصه اخت جادو را به خاطر می‌آورد.» (زرین کوب، ۶۰)

چیستان و معادل عربی آن لغز و شکل پیچیده‌تری از آن یعنی معماهای موجود در اشعار قرن چهارم حاکی از آن است که این فن یا فنون از همان آغاز شعر فارسی دری در آن راه یافته و یکی از گونه‌های ادب تفننی یا تعلیمی زبان فارسی به شمار می‌آمده است. مثلاً رودکی در لغز «قلم» سروده است:

لنگ دونده است گوش نی و سخن یاب گنگ فصیح است چشم نی و جهان بین
تیزی شمشیر دارد و روش مار کالبند عاشقان و گونه غمگین

(دبیرسیاقی، ۵۷)

لبیبی شاعر قرن چهارم و از معاصران رودکی در بیتی درخواست جواب چیستانی را می‌کند:

اگر این چیستان تو بگشایی گوی دانش ز موبدان تو ببری

(امام‌اهوازی، ۲۰)

یا بوالعلاء شوشتری شاعر دیگری از سده چهارم نیز در دو بیت به شیوه معما برای یافت نام «علی» می‌گوید:

تیری و کمانی و یکی نقش نشانه بنگار و بپیوند به سوفار یکی تیر
نام بست من بازشناسی به تمامی آن بت که به خویش قرین نیست به کشمیر

(دبیرسیاقی، ۱۷۷)

چیستان و لغز و معما در شعر شاعران قرن پنجم و ششم همچون منوچهری، مسعود سعد سلمان و انوری به صورت پراکنده و بسیار اندک ادامه یافت و سرودن ماده تاریخ به شیوه معما نیز رایج شد. در اوایل کار استادان بزرگ همانند فردوسی ماده تاریخ را به عبارت فارسی بدون آنکه مربوط به حساب جمل و معما باشد سروده‌اند اما قدیم‌ترین ماده تاریخی که به حساب ابجد و با حروف مقطعه، مسعود سعد سلمان در تفویض حکومت هندوستان به سیف‌الدوله محمود بن ابراهیم سروده‌است حاکی از آن است که این تمهید قبل از او رایج شده است.

که پادشاهی صاحبقران شود به جهان چو سال هجرت بگذشت تی و سی و سه جیم

(صدری، مقدمه، یا)

در قرن ششم رشید وطواط در کتاب حدائق‌السحر معما را جزو صنایع شعری به شمار آورده، می‌گوید: «این صنعت چنان باشد که شاعر نام معشوق یا نام چیزی دیگر در بیت پوشیده بیارد اما به تصحیف اما به قلب اما به حساب اما به تشبیه اما به وجهی دیگر و آن چنان باشد که از طبع نیک دور نباشد و از تطویل و الفاظ ناخوش خالی بود و این صنعت آن را شاید که طبع‌های نقاد و خاطرهای وقاد را به استخراج آن بیازمایند.» (وطواط، ۷۰) تعریف جداگانه‌ای که از لغز و چیستان در حدائق‌الشعر آمده نشانگر آن است که قدما لغز را معادل چیستان می‌دانسته‌اند و بین معما و آن دو فرقی قائل بوده‌اند: «اللفز: این صنعت همان معمی است الا که این را طریق سؤال گویند و عجم این را چیستان خوانند.» (وطواط، ۷۰)

شمس قیس نیز در قرن هفتم در المعجم معما و چیستان را در بخش محاسن شعر و صناعات مستحسن آورده و بین آن دو فرق گذاشته، می گوید: «لغز آنست که معنی یی از معانی در کسوت عبارتی مشکل متشابه به طریق سؤال بیرسند و ازین جهت در خراسان آن را «چیست آن» خوانند و این صنعت چون عذب و مطبوع افتد و اوصاف آن از روی معنی یا مقصود مناسبتی دارد و به حشو الفاظ دراز نگردد و از تشبیهات کاذب و استعارات بعید دور بود پسندیده باشد و تشحیذ خاطر را بشاید.» (شمس قیس، ۴۲۷)

و در تعریف معما گوید: «معما آنست که اسمی یا معنی را به نوعی از غوامض حساب یا به چیزی از قلب و تصحیف و غیر آن از انواع تعمیم آن را پوشیده گردانند تا جز به اندیشه تمام و فکر بسیار به سر آن نتوان رسید و بر حقیقت آن اطلاع نتوان یافت.» (شمس قیس، ۴۳۰)

معما در قرن نهم

چنانکه از نمونه های موجود چیستان و معما در آثار قبل از قرن نهم برمی آید چیستان و معما غالباً برای طبع آزمایی و یا آرایه سخن به کار می رفته ولی در قرن نهم در دوره تیموریان، که ابداع و آفرینش و ابتکار جای خود را به شرح و خلاصه نویسی می دهد، سرگرمی هایی چون معما نیز رونق پیدا می کند و یکی از انواع ادبی آن دوره می شود و در کتاب های بلاغی به طور مفصل به بیان ویژگی های آن می پردازند و آنچنان در این باب اطناب می ورزند که برای برخی معما سازی یا روش حل معما تخصص به حساب می آید و بسیاری از شاعران معماساز آن دوره با لقب معمایی شهره می شوند؛ مانند: محمد معمایی، ملا کلان معمایی، ملا جمشید معمایی، ملا شهاب معمایی و میر حسین معمایی. (ر.ک. نوایی، ۹۶، ۷۰، ۶۹، ۳۴)

در کنار معماسازی، هنر ماده تاریخ سازی به شیوه تعمیه نیز رونق گرفت و ماده تاریخ های تعمیه دار رایج شد. از قبیل ماده تاریخی که قاضی اختیارالدین حسن از علمای عصر سلطان حسین بایقرا برای درگذشت شیخ حسین محتسب از علمای دیگر آن زمانه در سال ۸۸۸ هـ. با استفاده از عبارت «محراب دین و دانش و دولت نگون شده» سروده است.

ای در جهان به علم و ادب رهنمون شده	علامه زمانه کمالاً و مکمللاً
دلهای دوستان زفراق تو خون شده	رفتی به سوی روضه دارالجنان ولسی
محراب دین و دانش و دولت نگون شده	تاریخ فوت توست مگر اینکه در جهان

که منظور از آن سه حرف «د» از آغاز واژه های مذکور است که وقتی بنابر تخیل شاعر واژگون شود به شکل سه عدد هشت در کنار هم «۸۸۸» را می سازد. (صدری، مقدمه، یب)

«سیر کمالی این تمهید نیز که خود گونه ای معما است چنان اوج می گیرد که سرایندگان برای هر واقعه ای چه جزئی و چه کلی با سرودن ماده تاریخی آن واقعه را با شعر ثبت می کردند.» (صدری، ۳) مثلاً میر عطاءالله نیشابوری که صاحب تألیفی به نام عروض است در ششم ماه رجب ۸۹۱ وقتی تدریس علم عروض خود را در مدرسه امیر علیشیر نوایی در هرات آغاز نموده است تاریخ آغاز تدریس خود را در قالب این رباعی ثبت نموده است:

چون مدرسه ساخت میر با علم و ادب	فرمود مرا افاده اهل طلب
چون در ششم ماه رجب کرد اجلاس	تاریخ طلب از «ششم ماه رجب»

میر علیشیر نوایی در کتاب مجالس النقایس حدود ۸۰ شاعر نام می‌برد که طبع آن‌ها به معما تمایل داشت و نمونه‌ای از معمای آن‌ها را در ذیل نامشان ذکر می‌کند و در باره بعضی از آن‌ها می‌گوید: بیشتر اوقات خود را صرف معما گویی و حل معما می‌کرده‌اند؛ مانند: مولانا میر ارغون، مولانا محمد آملی و مولانا سائلی. (ر.ک. نوایی، ۴۴، ۴۵، ۶۶)

از گفته نوایی برداشت می‌شود در این دوره کسانی بوده‌اند که در اصل، کار آن‌ها آموزش معما بوده است؛ چنانکه در مورد شخصی به نام محمد نعمت‌آبادی می‌گوید: مولانا محمد نعمت‌آبادی در خدمت پهلوان محمد ابوسعید می‌بود. به پیش‌نمازی آن بقعه قیام می‌نمود و چون در مجلس پهلوان اهل شعر و معما حاضر بود او نیز به معما عشق پیدا کرد. و پهلوان او را به بعضی از ظرفا سفارش فرمود و در اندک فرصت نیک آموخت. (نوایی، ۴۶)

علاقه به حل معما چنان فراگیر بوده است که از شعرهایی نیز که ارتباطی به معما نداشته است افرادی تلاش می‌کرده‌اند نامی بیرون آورند. برای نمونه می‌توان از پهلوان محمد ابوسعید نام برد. نامبرده بیت‌هایی از حافظ را حمل بر معما کرده و نام‌هایی را از آن‌ها استخراج کرده است؛ مثلاً نام «علی» را از بیت زیر:

الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولسها
که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها

(نوایی، ۹۰)

علیشیر نوایی در باره شخصی به نام «مولانا جلال‌الدین» می‌گوید: از اولاد خواجه علی زین‌الدین است و در معما چندان که تعریف کنند هست (نوایی، ۷۵) و یا در مورد دیگری به نام «مولانا بقایی» می‌گوید: خود را به فن معما شهرت داده ولی معمایی که به کار آید از او استماع نیفتاد. (نوایی، ۶۸) این گفته حکایت از آن می‌کند که گشودن معما و معما گویی در این دوره برای کسی که بدان معروف می‌شده نوعی فضل و کمال به حساب می‌آمده به گونه‌ای که حتی بعضی از شعرا به دور از حقیقت لقب «معمایی» به خود می‌بستند.

پرداختن به معما چنان ذهن‌گویندگان این دوره را به خود مشغول کرده است که صاحبان حرف دیگری همچون پزشکی، به معما پردازی و شرح و تعریف تازه برای معما برمی‌آیند. نوایی در باره شخصی به نام «مولانا حسین نائینی» می‌گوید: مردی اهلست و در علم طب وقوفی تمام دارد و از نظم‌ها به معما بیشتر شروع می‌نماید و استادان فن همه به اتفاق تعریف معما را چنین کرده‌اند که «کلامیست موزون که دلالت کند بر اسمی از اسماء به طریق اشارت و ایما» او گفته که موزون چه قیدیست همین اشارت و ایما کافی است مثال: می‌آورد که شخصی را صدر نام باشد و دیگری از او سؤال نامش کند او دست بر سینه نهی دللیست بر آنکه نام او صدر باشد ... (نوایی، ۱۰۰)

کسانی بوده‌اند که تمام تلاش خود را صرف معما کرده و در این فن زبانزد شده‌اند مانند «میر حسین معمایی» که «فن معما را در لطافت به جایی رسانده که زیاده بر آن خیال نمی‌توان کرد و می‌توان گفت که این رهگذر را بند کرده است» (نوایی، ۹۶)

افزون بر کسانی که از روی تفنن گهگاه شعری به شیوه معما می‌سرودند، شاعران و نویسندگانی بودند که رساله‌ها و کتاب‌هایی در فن معما سروده یا نوشته‌اند که برخی از آن‌ها عبارتند از:

۱- امیر علیشیر نوایی

امیر علیشیر نوایی (ف ۹۰۶) از امیران ترک و از مقربان دربار سلطان یاقرا بود. امیر علیشیر مردی شاعر و نویسنده و از مروجان علم و ادب و فرهنگ بود وی «رساله مفردات» (نوایی، ۱۳۵) را در فن معما نوشته است.

۲- شرف الدین علی یزدی

شرف الدین علی یزدی (ف ۸۵۸) از اکابر علما و ادبای آن عصر است «وی در فن معما و حساب جمل و علم اعداد تألیف دارد و از آن جمله «کنه المراد فی فن وفق الاعداد» و رساله مفصل «الحلل المطرز فی المعمی و اللفز» است (سیک شناسی، ۱۹۳، نیز ر.ک. نوایی، ۲۵)

نسخه ای از کتاب اخیر در فهرست نسخ خطی کتابخانه ملی به صورت ذیل معرفی شده است:
کتاب المعمی (در ۲۰۸ برگ ۱۹ سطری) از شرف الدین علی یزدی که از ملازمان ابوالفتح ابراهیم سلطان بوده به سال ۸۲۲ از دارالملک شیراز به همراه سپاهیان ابراهیم سلطان عازم آذربایجان می شود در آن ولایت جمعی از سپاهیان رخصت مراجعت به شیراز را به دست می آورند از آنجمله نویسنده این کتاب که از آذربایجان عازم شیراز می شود چون به شیراز می رسد دست به تحریر این کتاب می زند و آن کتاب حاوی دو اصل است بدینقرار: اصل اول در بیان صور حروف و مجالی بروز و ظهور آن؛ اصل دوم در تبیین معنی دلالت و اشارت به بعضی از وجوه و طرف آن. (انوار، ۴۷۹)

آنگاه در پنج حله مطالب ذیل شرح داده شده است: (۱) شرح ماهیت معمی و لغز، (۲) نمایش و آرایش وجوهی که تعلق به تکمیل صورت اسم داشته باشد، (۳) در بیان تحصیل ماده حرفی به حسب صورت کلامی که اظهر و اشهر صور حروف است، (۴) بیان مقصد به حسب صورت کتابی، (۵) در تعیین قواعدی که مبتنی است بر صورت معنوی و عددی حرف. (صفا، ۱۱۸)

چنانکه قبلاً گفته شد قطب الدین مکی در رساله «الکنز الاسمی فی علم المعمی» شرف الدین علی یزدی را واضع و مدون فن معما می داند. (طاش کبری زاده، ۲۲۴، پاورقی ۱) مؤلف ریحانه الادب نیز وی را اولین تدوین کننده فن معما دانسته، علاوه بر «حلل مطرز» دو رساله دیگر به نام «مناظر» و «منتخب» از او یاد می کند. (مدرس تبریزی، ۱۹۸) رساله منتخب خلاصه ای است که شرف الدین یزدی خود از حلل مطرز ترتیب داده است و به نام «منتخب حلل مطرز» مشهور است. (ر.ک. صفا، ۱۱۸)

۳- مولانا بدیعی

مولانا بدیعی (ف ۸۹۷) بنابر گفته خواند میر، بدیعی از ولایت اندجان بود. برای کسب علم در کودکی به سمرقند رفت و در زمان خاقان منصور از ماوراءالنهر به هرات رفت و در حمایت سلطان در علم عروض و صنایع و بدایع شعری و فن معما تبحر وافر یافت و در تبیین قواعد معما رساله ای مفید تألیف کرد. این مطلع از جمله منظومات اوست:

گر بدین آب و هوا کویت بود منزلگهم نی زلال خضر باید نی دم روح اللهم
وفات بدیعی در سال ۸۹۷ هـ در سرخس اتفاق افتاد و در مزار شیخ لقمان پرنده مدفون شد. (خواندمیر، ۳۳۷) صاحب آتشکده آذر او را از فضایل نیک طبع و علمای خوش مشرب آن دیار می داند. (ر.ک. آذربیکدلی، ۲۹ و نوایی، ۴۸ و ۴۹)

نوایی می گوید: بدیعی مردی خوش صحبت بود و عروض را نیک می دانست و اکثر صنعت شعری را خوب می گفت. رساله ای در معما نیز نوشت و در آن فن بسیار کارها کرد. (نوایی، ۴۸)

۴- بدیع تبریزی

منوچهر تاجر ملقب به بدیع تبریزی شاگرد کمال خجندی است. وی در اردبیل بنابر درخواست یکی از دوستان و بازرگان زادگان شروع به تألیف کتابی در فن معما کرد و در ضمن سفرهای خویش آن را ادامه داد تا

این که در شهر یزد آن را به پایان رسانید. نام کتاب «الاحیاء فی حل المعما» است. مؤلف می‌گوید: این کار در بادی امر دشوار می‌نمود زیرا پیش از او کسی کتابی در این باب ننوشته بود و او این کتاب را خود به صرافت طبع تصنیف کرد. الاحیا در یک مقدمه و بیست و چهار اصل و خاتمه تألیف شد. (ر.ک. صفا، ۱۱۷)

۵- عبدالرحمن جامی

نورالدین عبدالرحمن جامی (۸۱۷-۸۹۸) عارف و شاعر و نویسنده قرن نهم سه رساله در فن معمّا تألیف کرد که عبارت است از:

۱- رساله کبیر در فن معمّا: (تألیف ۸۵۶) این رساله تلخیص و تحریری است از دو کتاب حلل مطرز در معمّا و لغز و منتخب آن از شرف‌الدین علی یزدی. قدیم‌ترین نوشته جامی همین رساله است که به نام میرزا ابوالقاسم بابر نوشته شده است. جامی خود این رساله را حلیه حلل نامیده است. (جامی، دوازده)

۲- رساله صغیر در معمّا: مؤلف این رساله را در زمان پادشاهی سلطان حسین بایقرا یعنی پس از ۸۵۷ نوشته است. (جامی، هیجده)

۳- رساله متوسط در معمّا (عابدی، هیجده)

بنابر گفته دکتر عابدی مجموع معمیات جامی سه رساله است اما دکتر ذبیح الله صفا معتقد است: علاوه بر رساله کبیره حلیه حلل سه رساله دیگر در معمّا دارد. (صفا، ۱۱۸) که مجموع آن‌ها به چهار رساله می‌رسد.

۶- مولانا سیفی

از بخارا که مولد اوست برای تحصیل به هرات آمد و در ظل تربیت و رعایت امیرعلیشیر قرار گرفت. چند سالی در دربار شاهزاده بایسنقر میرزا خدمت کرد و پس از مرگ او به بخارا بازگشت. (ر.ک. خواندمیر، ۳۴۶) بنابه گفته امیر علیشیر در نفایس المجالس سیفی رساله‌ای در معمّا نوشته است که معروف به «دستور المعمی» است. (نوایی، ۵۸) دستور المعمی مشتمل است بر مقدمه و چهل قاعده و چند تنبیه و خاتمه. (صفا، ۱۲۰)

۷- سید شریف معمایی

سید شریف معمایی متخلص به شریفی صاحب رساله افکار الشریف در بیان قواعد معمّا و حل آن است. وی غیر از این رساله کتب دیگری هم در فن خود داشت مثل الفیه الشریف، مجمع القواعد فی الاسم الواحد، رساله شریفیه، تحفه الشریف، ایهام الشریف. افکار الشریف را شریفی به سال ۹۰۶ تألیف نمود و آن را بر هفت اقلیم و هر اقلیم را به شهرستان و بلده و باغ و غیره منقسم ساخت. (صفا، ۱۱۹) مؤلف کشف‌الظنون می‌گوید: «کتاب المعمی مشهور به الفیه الشریف از سید شریف معمایی، بیتی در آن گفته است که هزار اسم به طریق معمّا از آن استخراج می‌شود و بیت این است:

موج آب دیده‌ام بالای مهر

از قد و ابرو بدید آن ماه چهر

مؤلف خود در مورد آن چنین گفته است:

معلوم نیست گفته کسی غیر این ضعیف

بیتی که یک کتاب بود در بیان او

زانرو ملقب است بالفیه الشریف

کرده شریف تعمیه در وی هزار نام

(حاجی خلیفه، ستون ۱۷۴۱)

۸- مولانا سیمی نیشابوری

مولانا سیمی نیشابوری از شاعران و هنرمندان نامی قرن نهم و از خوشنویسان مشهور آن عهد است که به مکتب‌داری و ادیبی مشغول بود و به شش قلم خط می‌نوشت و در علم کتابت و هنر و شعر و علم معما در روزگار خود نظیر نداشت. (صفا، ۱۷۱ و ۲۳۴)

۹- علی کر

علی کر رساله‌ای به فارسی به نام معمیات دارد مشتمل بر مقدمه و قواعد آن. سروری در اوایل ذی‌الحجه سال ۹۵۵ وقتی که آن را در ترکیه برای سلطان مصطفی می‌خوانده است شرحی بر آن نوشته است. (حاجی خلیفه، ستون ۱۷۴۲)

۱۰- میرحسین بن محمد شیرازی نیشابوری

میرحسین بن محمد شیرازی نیشابوری (۹۰۴) معروف به میر حسین معمایی متوفی به سال ۹۰۴، مؤلف کتابی است به نام «معمیات» یا «دستور معمی» که در ۷۰ برگ ۱۴ سطری ... تألیف شده و نویسنده آن را به امیر علیشیر نوایی اهدا کرده است. ... او پس از تعریف معما و اینکه معما چیست تعداد زیادی از معماها را در متن به شکل مثال ارائه می‌دهد. اغلب این معمیات بصورت شعر و از آنها نام خاص فردی خواسته می‌شود و به عبارت دیگر از ترکیب مواد آن‌ها نام شخص خاص مورد سؤال است. (انوار، ۴۳۵) دستور معما با این بیت آغاز می‌شود:

معمای جهان را داد ترکیب به نام آنکه از تألیف و ترکیب

خواند میر مهارت او را در فن معما اینگونه توصیف می‌کند: «مهارتش در فن معما به جایی رسید که رقم نسخ بر گفتار مهره آن صنعت کشید» (خواندمیر، ۳۴۳)

بر این کتاب شرح‌های زیادی به فارسی و ترکی نوشته شده است از جمله: شرح ضیاءالدین رودباری متخلص به شفیعی، شرح عبدالوهاب صابونی، شرح عبدالرحمن جامی، شرح ابراهیم متخلص به بلندی‌الادرنوی متوفی ۱۰۳۵، شرح محمدبن علی الیونداکی و شرح خواجگی البلخی. (حاجی خلیفه، ستون ۱۷۴۲) شرحی نیز شهاب‌الدین بن نظام‌الدین المعمایی متوفی به سال ۹۴۲ بر آن نگاشته است. (البغدادی، ستون ۴۱۹)

سیفی بخاری نیز آن را بر یک مقدمه و چهل قاعده و تنبیهاات و خاتمه‌ای مرتب کرد و در پایان آن معمیات شرف‌الدین علی یزدی را به اشاره الف و معمیات جامی را به اشاره عین و معمیات حاجی ابوالحسن اندجانی را به اشاره لام آورد. علاوه بر اینها معماهایی در باره اسماء الله الحسنى از شهاب بن نظام و ذوالنون حکیم و علیشیر نوایی و فضولی بغدادی و شیخ ابراهیم معروف به نیازی و لامعی رومی و عبدالوهاب صابونی در آن هست. (حاجی خلیفه، ستون ۱۷۴۲)

۱۱- مولانا برهان‌الدین عطاءالله رازی

از بزرگ‌زادگان شهر هرات است جوانی دانشمند است و به نام بابر میرزا رساله معما نوشته موسوم به جواهر الاسماء. (نوایی، ۹۱) خواند میر در باره او گفته است: «مولانا عطاءالله رازی به وفور علم و سرعت فهم و جودت طبع از اکثر فضلاء دانشور ممتاز و مستثنی بود و به سعت مشرب و میل به صحبت اهل طرب بر تمامی ظرفاء هنرور فایق می‌نمود و مدتی مدید تدریس مدرسه خاقان سعید مغفور و خانقاه خاصه مقرب‌الحضرة السلطانیة تعلق به آنجناب می‌داشت و به قلم فضل و کمال نقش افاده بر صحایف ضمایر بسیاری از طلبه علوم می‌نگاشت ارتحال

مولانا برهان الدین از جهان محنت آیین به خلد برین در ماه رمضان سنه اثنی و تسعمائه به وقوع انجامید. (خواندمیر، ۳۴۱)

۱۲- مولانا محمد بدخشی

مولانا محمد بدخشی در زمان میرزا الغیبک سرآمد شعراء سمرقند بود که همواره همت بر نظم معما و تألیف قواعد آن فن می‌گماشت. مدت سی سال در ملازمت امیر نظام‌الدین علیشیر اوقات گذرانید و چند رساله در علم معما تألیف کرد. (خواندمیر، ۳۴۷) از جمله این رسایل یکی «ضابطه حل معما» است که مؤلف مدعی است رساله خود را به نظر جامی رسانیده و محل التفات آن استاد و پسند خاطر امیر کبیر علیشیر گردیده بود. بدخشی کتاب خود را سه قسمت کرده، اعمال سه گانه تسهیلی و تحصیلی و تکمیلی حل معما را در آن‌ها نشان داده و هر قسمت را به چند بخش منقسم و هریک از آن‌ها را در ضابطه و تمهیدای مرتب نموده است. (ر.ک. صفا، ۲۰)

۱۳- مولانا محمد طالب

مولانا محمد طالب، طالب علمی خوش طبع بود و در فن معما از امثال و اقران ممتاز و مستثنی می‌نمود و سالها در ملازمت سلطان بدیع‌الزمان میرزا به منصب صدارت اشتغال داشت. ... از نتایج طبع آن جناب رساله‌ای است در فن معما در غایت دقت و لطافت و از منظومات مولانا محمد این معما به اسم یحیی در آن رساله مندرج است که:

چو روی خوب تو دیدم برفت از دل من محبت همه اشیا به غیر وجه حسن

(خواندمیر، ۳۵۰)

به جز افرادی که نامبرده شد در تاریخ حبیب‌السیر از چند نفر دیگر نام برده شده است که در این دوره در فن معما مهارت داشته‌اند و اشعاری به صورت معما سروده‌اند؛ از جمله: قاضی اختیارالدین حسن، مولانا کمال‌الدین شاه حسین کامی، مولانا شهاب‌الدین احمد الحقیری (خواندمیر، ۳۶۰، ۳۵۵ و ۳۶۱) پدید آمدن این همه رساله و کتاب در مورد معما مایه تحیر و تأسف است که آیا در قرن نهم چه رخ داد و چه علل و عواملی موجب شد اوقات علما و دانشمندانی که می‌بایست صرف پیشرفت علوم و تألیف کتاب‌های علمی می‌شد در این مسیر صرف شود. در ذیل به بعضی از عوامل آن نظری می‌افکنیم.

عوامل گرایش به معما در قرن نهم

برخی از عوامل گرایش به معما و نوشتن کتاب‌ها و رساله‌هایی در آن فن در قرن نهم عبارت است از:

۱- تصنع‌گرایی: علت پدید آمدن اینهمه کتاب و رساله در باره معما چیزی نیست جز این که در این دوره «شعر و ادب به انحطاط و ابتذال گرایید و دستخوش تصنعات مبالغه‌آمیز شد، ... ثناخوانی چندان خریداری نداشت و در عوض هرچه بیشتر تصنع مورد توجه بود. آن علمایی که در دوره‌های قبل بودند همه در یورش مغول کشته شدند و نسل تازه‌ای پس از آن‌ها به وجود نیامد که راه آنان را ادامه دهد اگر شاعرانی وجود داشتند که بهره‌مند از استعداد شاعری و طبع شعرگویی بودند از مایه‌های علمی برخوردار نبودند که بتوانند آثاری پدید آورند که لفظ و معنی در آن‌ها همچون جسم و جان در هم تنیده باشد از اینرو همه برای عرضه کردن کالای فرهنگی خود به آب و رنگ ظاهر آن پرداختند. اگر در قرن هفتم مولانا پدید می‌آید که بر سر سفره معنوی آخرین پرورش یافتگان قبل از مغول جان را چنان پرورش می‌دهد که از کوزه جانش مثنوی معنوی و غزلیات شمس می‌تراود که آتش در جان سوختگان عالم می‌زند در ایندوره توجه به ظاهر الفاظ موجب می‌شود کاتبی ترسیزی برای جبران

فقر معنوی شعر خود مثنوی بسازد که تمام قوافی ابیات آن بدون استثنا با یکدیگر متجانس باشد و یا مثنوی دیگری بسراید که ذوب‌حیرین باشد. حتی غزل نیز که محدود به چند بیت در بیان احوال و احساسات و عواطف است «از لحاظ مضامین سخت محدود است و تقریباً همه طبق یک نمونه معین سروده شده است.» (ریپکا، ۳۹۹) تصنع گرایی به جایی می‌رسد که «ماده تاریخ و معماهای مبتنی بر کلمات و حروف به شدت مطلوب و مورد توجه است و مخصوصاً انواع معما چنان قدر و منزلتی دارد که گویی با ارزش ترین انواع ادبی است.» (ریپکا، ۳۹۹) و از سوی دیگر وسیله‌ای است برای اظهار فضل و مهارت شاعر.

۲- توجه خاص شاعران و ادیبان: به تبع تصنع گرایی در ادبیات، توجه خاص شاعران و ادیبان و متأدبان زمان به اینگونه سخنان پوشیده و مبهم و کوشش خاص در گشودن گره‌های الفاظ برای دریافت معانی و اظهار مهارت و فضل، یکی دیگر از موجبات علاقه به معما و گسترش آن بین اهل ادب بود. (ر.ک. صفا، ۱۱۷) آن‌ها معما را صیقل فهم و زداینده زنگ دل می‌انگاشتند و معماپردازان و گشاینده‌گان معما را صافی دل. میرحیدر معمایی در مثنوی معمایه برای برانگیختن دیگران بدان، می‌گوید:

شنو فی‌الجملة احوال معما
بود مرآت طبع و صیقل فهم
که از آیینۀ دل می‌برد زنگ
سنان فهم از وی می‌شود تیز

الا ای غافل از حال معما
معما بر سبیل جزم بی‌وهم
بود صافی‌دلان را زان درو چنگ
کمیت طبع ازو گردد سبکخیز
و کسی را که تمایل به معما ندارد کودکان می‌داند:
مده بی‌رغبتان را میل این فن

که سوهان گیر نبود طبع کودکان

(ر.ک. صدری، ۱۰)

۳- ظهور فرقه حروفیه: مؤسس این فرقه مردیست به نام فضل‌الله نصیحی استرآبادی که در نیمه دوم قرن هشتم می‌زیسته است. حروفیه معتقدند انسان بر سایر موجودات به قوه ناطقه کلمه امتیاز دارد و آن را به وسیله بیست و هشت حرف الفبا به تحریر می‌آورد برای حساب جمل که از ارزش عددی این حروف استخراج می‌شود این طایفه تأثیرات عظیم قائل هستند (گویی که این حساب حروف و اعداد را از اسماعیلیه اقتباس کرده‌اند) به علاوه حروف الفبا را نیز به طبقه‌بندی خاصی تقسیم می‌کنند. حروفی که دارای یک یا دو یا سه یا چهار علامت باشند در یک طبقه و دسته قرار می‌دهند. (براون، ۵۰۵، پاورقی ۱)

نظر به این که در حل معما هم حروف و حساب جمل مورد توجه قرار گرفته، برخی از ویژگی‌های آن در حساب و حل معما آشکار می‌شود بعید نیست که حروفیه نیز به جهت اهمیتی که در بیان رموز حروف قایل بودند برای نشر عقیده خود به ساخت و بیان معما می‌پرداخته‌اند و از طریق معما توجه دیگران را به این رموز جلب می‌کرده‌اند و این خود موجب توسعه معمانویسی شده باشد.

نکته دیگری که موجب تقویت این فرضیه می‌شود مشابهتی است که حروفیه با اسماعیلیه داشتند و اینها نیز همانگونه که اسماعیلیه با شیوه ایجاد سؤال در ذهن مخاطب و سپس بیان پاسخ معتقدات خود را به مخاطب تلقین می‌کرده‌اند حروفیه نیز به طریق مطرح کردن چیستان و معما معتقدات خود را مرکوز ذهن مخاطب می‌کرده‌اند.

۴- پیدایش فرقه نقطویان: در همان سالهایی که حروفیه در حال شکل گرفتن بود مذهب دیگری زاده شد و آن مذهب نقطوی است که بوسیله مردی به نام محمود پسیخانی گیلانی متخلص به نیممی پدید آمد. (صفا، ۶۶) فرقه نقطویان نیز همانند حروفیه با نگرشی که نسبت به حروف و نقطه‌دار بودن یا نبودن آن داشتند در توسعه معما بی‌تأثیر نبودند.

۵- نشر نام‌های مذهبی: در دوره مذکور، از یک سو کشاکش‌های لفظی و تبلیغی بین اهل سنت و شیعه به آثار ادبی و متون تاریخی کشیده شد و پیروان هر عقیده و مرامی در عیبجویی یکدیگر اشعاری می‌سرودند و در بدگویی دروغ نمی‌کردند، از سوی دیگر هر گروهی در منقبت پیشوایان خود منظومه‌هایی می‌پرداختند. یکی از شیوه‌هایی که می‌توانستند از طریق آن با برشمردن صفات نیک یا مخالف آن، نامی را شهره کنند ساخت معماهایی بود که از طریق گشودن آن به نام مورد نظر می‌رسیدند به همین لحاظ گویندگان معما با این تمهید نام بسیاری از رهبران و پیشوایان خود را بر سر زبان‌ها می‌انداختند. از جنبه‌های مثبت آن معماهایی بود که شیعیان برای نام «علی» می‌ساختند.

۶- تفنن و سرگرمی: پر کردن اوقاتی که جای امنی برای صرف کردن آن اوقات برای تحقیق و تألیف آثار برتر علمی نبود. جنگ و ناامنی محیط‌های علمی را از علما خالی کرد و هریک برای نجات جان خود به گوشه‌ای پناه بردند. در آن مکان‌هایی که هیچگونه امکاناتی برای پدید آوردن آثار برگزیده علمی نداشتند. صرف ایام عمر برای ساختن معما و حل آن نوعی گذران عمر به دور از اندیشیدن به وضع خونی‌ز زمانه و نوعی تفنن و سرگرمی بود. چنانکه بسیاری از این اوقات صرف حاشیه‌نویسی و خلاصه‌نویسی نیز می‌شد.

۷- تسهیل امر آموزش: در قرن نهم بعضی از علما برای تسهیل امر یادگیری طالبان علم خصوصاً مبتدیان دست به اقداماتی زدند و آثاری تألیف کردند که یاور نوآموزان باشد اقداماتی از قبیل شروح و حواشی بر آثار علمای گذشته و ایجاد منظومه‌هایی به پارسی در صرف و نحو عربی. یکی از این شیوه‌ها نیز ساختن چیستان و معما بوده است، زیرا به وسیله چیستان و معما می‌شود نکته‌هایی را به راحتی آموزش داد و موجب پایدار ماندن آن مطلب در ذهن و خاطره دیگران شد.

۸- سفارش اهل زمانه: در مقدمه بسیاری از کتاب‌ها، مؤلفین اشاره کرده‌اند به این که دوستی یا مریدی یا شخص بزرگی از آن‌ها درخواست کرده‌است که در موضوعی کتابی تألیف کنند و مؤلف کتاب را برای اجابت درخواست کننده نوشته‌است. یقیناً چنین درخواست‌هایی برخاسته از احساس نیاز شخص یا زمانه به آن موضوع است. از مقدمه کتاب‌ها و رساله‌هایی که در مورد معما و حل آن تألیف شده برمی‌آید که در قرن نهم این فن و آگاهی در باره آن از درخواست‌های اهل زمان بوده است. چنانکه در اردبیل یکی از بازرگان زادگان از منوچهر تاجر ملقب به بدیع تبریزی درخواست می‌کند تا کتابی در شرح معنیات بنگارد و بدیع تبریزی نیز در پاسخ به خواسته او کتاب «الاحیاء فی حل المعما» را تصنیف می‌کند.

نتیجه گیری

معما در ابتدا به عنوان یکی از تفنن‌های ادبی مطرح بوده است و ریشه در پرسش و پاسخ‌هایی داشته که بعدها معروف به چیستان شده است. در قرن نهم بنابر علل چندی از جمله ناامنی کشور و به تبع آن عدم استقبال از قصیده، ظهور فرقه‌های حروفیه و نقطویان، تصنع‌گرایی شاعران و عوامل دیگر معما رونق گرفت و به عنوان یکی از انواع ادبی پرتعداد، مورد توجه شاعران و نویسندگان واقع شد. در این دوره برخی از شاعران آنچنان سرگرم معماری و گشودن معماهای مشکل شدند و تمام هم و غم خود را در این راه صرف کردند که لقب معمایی گرفتند. همچنین رساله‌ها و کتاب‌های زیادی که در این فن نوشته شد و ذکر نام حدود هشتاد شاعر معماری در کتاب مجالس‌النفایس علیشیر نوایی حکایت از تمایل عمومی این دوره به فن معما می‌کند.

منابع

- البغدادی، اسماعیل یاشا (۱۹۵۱م): هدیه العارفین، اسماء المؤلفین و آثار المصنفین، مجلد اول، بیروت، دار احیاء التراث العربی، افست استانبول.
- البغدادی، اسماعیل یاشا (۱۹۵۵م): هدیه العارفین، اسماء المؤلفین و آثار المصنفین، مجلد دوم، بیروت، دار احیاء التراث العربی، افست استانبول.
- امام اهوازی، سید محمدعلی (۱۳۷۹): چیستان نامه دزفولی، گردآوری سید محمدعلی امام اهوازی، با مقدمه «نظری به ادبیات عامه ایران»، علی بلوکباشی، تهران، دفتر پژوهش های فرهنگی، چاپ اول.
- انوار، سید عبدالله (۱۳۷۱): فهرست نسخ خطی کتابخانه ملی ایران، جلد چهارم، سید عبدالله انوار، تهران، کتابخانه ملی ایران، چاپ دوم.
- براون، ادوارد (۱۳۵۱): از سعدی تا جامی، تاریخ ادبی ایران از نیمه قرن هفتم تا آخر قرن نهم هجری، عصر استیلا مغول و تاتار، ترجمه و حواشی علی اصغر حکمت، تهران، انتشارات ابن سینا، چاپ سوم، چاپ افست مروی.
- بهار، محمدتقی (۱۳۷۰): سبک شناسی، جلد ۳، تهران، امیرکبیر، چاپ ششم.
- تفضلی، احمد (۱۳۷۸): تاریخ ادبیات ایران پیش از اسلام، به کوشش ژاله آموزگار، تهران، سخن، چاپ سوم.
- جامی، نورالدین عبدالرحمن (۱۳۷۰): نفحات الانس من حضرات القدس، مقدمه و تصحیح و تعلیقات محمود عابدی، تهران، اطلاعات، چاپ اول.
- حاجی خلیفه، مصطفی بن عبدالله (بی تا): کشف الظنون عن اسامی الکتب و الفنون، مجلد ۱ و ۲، تصحیح محمد شرف الدین یالقایا و رفعت بیلکه الکیسی، بیروت، دار احیاء التراث العربی.
- خواندمیر، غیاث الدین بن همام الدین الحسینی (بی تا): تاریخ حبیب السیر فی اخبار افراد البشر، جلد ۴، انتشارات کتابخانه خیام.
- دانش پژوه، منوچهر (۱۳۸۱): تفنن ادبی در شعر فارسی، تهران، طهوری، چاپ اول.
- دبیرسیاقی، محمد (۱۳۷۰): پیشاهنگان شعر فارسی، تهران، انتشارات و آموزش انقلاب اسلامی، چاپ سوم.
- رپیکا، یان (۱۳۸۱): تاریخ ادبیات ایران، از دوران باستان تا قاجاریه، مترجم عیسی شهابی، تهران، انتشارات علمی و فرهنگی، چاپ دوم.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۵): از گذشته ادبی ایران، تهران، انتشارات بین المللی الهدی، چاپ اول.
- شمس الدین محمد بن قیس الرازی (۱۳۶۰): المعجم فی معاییر اشعار العجم، تصحیح محمد بن عبدالوهاب قزوینی، تهران، زوار، چاپ سوم.
- صدری، مهدی (۱۳۷۸): حساب جمل در شعر فارسی و فرهنگ تعبیرات رمزی، تهران، مرکز نشر دانشگاهی، چاپ اول.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۶۳): تاریخ ادبیات در ایران، ج ۴، تهران، انتشارات فردوسی، چاپ دوم.
- طاش کبری زاده، احمد بن مصطفی (بی تا): مفتاح السعاده و مصباح السیاده، ج ۱، هند، حیدرآباد دکن، مطبعه دایره المعارف النظامیه، چاپ اول.
- علیشیر نوایی، میر نظام الدین (۱۳۲۳): مجالس النفایس، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، تهران، چاپخانه بانک ملی.
- مدرس تبریزی، میرزا محمد علی: رباعانه الادب، ج ۳، تبریز، خیام، چاپ دوم.

ویژگی‌های زبانی متون تاریخی در سده‌ی نهم

دکتر محمود فضیلت *

چکیده

سرزمین ما ایران، در طول تاریخ فراز و نشیب‌های فراوانی را پشت سر گذاشته است. که از آن میان می‌توان یورش تیمور و تشکیل حکومت تیموریان در ایران را نام برد. حکومتی که بیش از یک سده به طول انجامید و تحولات گسترده‌ی اجتماعی، فرهنگی، زبانی و ادبی را در پی داشت. از پیامدهای زبانی و ادبی این دوره می‌توان رواج تاریخ نویسی و تحولات زبانی و سبکی در متون تاریخی را نام برد. نگارنده کوشیده است. چگونگی و علل آن دگرگونی‌ها و نیز ویژگی‌های زبانی و سبک شناختی متون تاریخی این دوره را بررسی کند.

واژه‌های کلیدی: تحول، زبان، متون تاریخی، تیموریان و سده‌ی نهم.

مقدمه

نخستین تاریخ نویس قرن نهم که بیش از دیگران در نوشتارهای تاریخی دوره تیموری اثر گذاشته؛ شرف‌الدین علی یزدی است. او پس از استیلای تیموریان (۹۰۵-۷۸۲هـ) به دربار آنان راه یافت. (شعرا و اندیشمندان یزد، محمدعلی صادقیان ص ۴۹) کتاب او - ظفرنامه- که به فرمان ابوالفتح میرزا ابراهیم سلطان پسرشاهرخ در سال ۸۲۸ نگاشته شده است؛ آمیزه‌ای از نظم و نثر و در حقیقت شکل تکامل یافته‌ی ظفرنامه‌ی نظام‌الدین شامی است که در سال ۸۰۴ به نثر ساده و روان تألیف شده است. (یزدی ۱۳۳۷، ص ۱۰۰).

موضوع ظفرنامه‌ی علی یزدی، جهانگشایی صاحبقران تناری و شرح حال تیمور گورکانی از زمان تولد تا سال ۸۰۲ است. ویژگی زبانی این اثر را می‌توان صنعت‌گرایی و آراستن متن تاریخی با آرایه‌های ادبی و خیال‌انگیزی‌های شاعرانه دانست کتاب او، چون تاریخ جهانگشای جوینی و تاریخ وصاف آمیزه‌ای از نظم و نثر می‌باشد. واز این روی می‌توان کتاب او را دنباله‌ی نثر نصراله منشی در کلیله و دمنه دانست با این تفاوت که نثر ظفرنامه، در مقایسه با کلیله تصنع زبانی افزونتری دارد و از شعر و ضرب‌المثل‌های فارسی و عربی در این کتاب، فراوان دیده می‌شود. کتاب ظفرنامه از نظر ویژگی‌های زبانی، در حقیقت ادامه‌ی کتاب‌های تاریخی عصر مغول است. درونمایه‌های این کتاب، آبخور اصلی تاریخ‌نویسان، نامه‌نگاران و منشیان همروزگار و پسین نویسنده است. اما سبک این کتاب که خود تقلیدی از تاریخ‌نویسان دوره‌ی پیشین و فنی بود؛ در دوره‌ی بعد، چندان مورد توجه قرار نگرفت. با آن که در روضه الصفا شش جلدی میر خواند مطالب ظفرنامه، با اندکی تغییر ذکر شده است. و منشیان تیموری و صفوی آن را نمونه‌ی بدیع ترسل دانسته و سرمشق قرار داده‌اند. (صفا، ۱۳۷۲ جلد ۵ ص ۱۹۴).

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه رازی کرمانشاه.

فراوانی نام‌ها، اصطلاحات و عنوان‌های نظامی در ظفرنامه و نوشته‌های تاریخی بیش از آن نیز می‌نمایاند که روحیه‌ی نظامی‌گری، از ویژگی‌های اقوام مهاجم مغولان و گورکانیان بوده است. از این رهگذر واژه‌هایی چون باسقاق (مأمور محلی مالیات) داروغه (پاسبان)، شحنة (پاسبان، داروغه) واز این گونه‌ها، وارد زبان فارسی شدند به این علت که با فروپاشی مرزهای سیاسی ایران که پس از یورش مغولان و اعقاب آنان به وقوع پیوست و حدود دویست سال به طول انجامید. دیوانسالاران ایرانی که در خدمت خاقان بودند؛ گزیری جز کاربرد آن‌ها نداشتند.

تیمور که خود را از نژاد چنگیزی می‌دانست پس از ازدواج با یکی از نوه‌های او، لقب گورکان- داماد- گرفت. او کوشید تا بار دیگر، قدرت چنگیزی را بازگرداند. و با انتقال پیشه‌وران و دیوانسالاران به سمرقند، آن را بغداد ماوراء النهر بنامد. در این دوره بود که فرمان و قانون حکومتی بازبان مهاجمان پیروز ابلاغ می‌شد و زبان فارسی را که مایه‌ی همبستگی ایرانیان بود؛ بیش از پیش تهدید می‌کرد. فرمان (یرلیغ)؛ جلسه‌ی مشاوره، (قوریلته‌ای)؛ و مهرشاهی، (طغری) نامیده می‌شد. در دوره‌های بعد نیز این وضع ادامه یافت تا جایی که تادوره‌ی قاجار، به جای واژه‌ی سال، (نیل) به کار می‌رفت و برج‌ها نیز با نام‌های غیرفارسی، نامیده می‌شد.

با شرایط خاص حاکم بر امپراتوری تیموری، آزادگان ایران به دو گروه تقسیم می‌شدند:

۱- اهل قلم و ایرانیان تاجیک با لفظ «تات» شناخته می‌شدند این عنوان برای تحقیر آنان و نشان دادن شأن و رتبه‌ی دون آن‌ها به کار می‌رفت. این در حالی است که تمام امور اداری و دیوانی این امپراتوری وسیع توسط تات‌ها اداره می‌شد.

۲- اهل شمشیر که اقوام مهاجم بودند و پایه و ستون چیرگی خاندان تیموری بر سرزمین‌های پهناور گشوده شده، شمرده می‌شدند. (میراحمدی ۱۳۶۹ صص ۴۷-۴۱-۴۰)

در دوره تیموری، کتاب‌های تاریخی بسیاری، به تشویق میرزاها- شاهزادگان تیموری- نوشته شد و نویسندگانی چون نظام‌الدین شامی (شنبی) مؤلف ظفرنامه، مولانا نورالدین لطیف عبدالله الهروی (حافظ ابرو) نویسنده‌ی زبده‌التواریخ و عبدالرزاق سمرقندی نویسنده‌ی مطلع‌السعدین و محمدبن خاوند شاه (خواندمیر) گردآورنده‌ی روضه‌الصفا احمدبن جلال‌الدین محمد مشهور به «فصیح‌خوافی» نویسنده‌ی مجمل فصیحی و جعفر بن محمدبن حسن جعفری مؤلف کتاب‌های «تاریخ کبیر» و «تاریخ یزد» و احمدبن حسین بن علی کتاب که «تاریخ جدید یزد» را نگاشته است. دیگری، حسن بن علی بن حسن بن عبدالملک قمی است که کتاب تاریخ قم (۳۲۷۸هـ) تألیف حسن بن محمد قمی را در تاریخ ۸۰۵ و ۸۰۶ از عربی به فارسی ترجمه کرده است. (بهار ۱۳۵۵ ج ۳ ص ۱۹۱ به بعد). قدیم‌ترین تاریخی که برای تیمور نوشته‌اند تألیف مولانا نظام‌الدین شامی منسوب به ظفرنامه است که نام او قبل از این گذشت. این کتاب در کمال سادگی و دقت تحریر شده است. مؤلف در مقدمه می‌گوید: امیر تیمور امر کرد که از عبارات مشکل‌پرهیز کن و طوری بنویس که عامه فهم کنند. و خاصه اعتراض نکنند. (بهار، ج ۳ ص ۱۹۱) سبک این کتاب، الگوی تاریخ نویسان عصر تیموری است. این تاریخ به اهتمام شرکت اشکودا از اهالی چکاسلوواکی در بیروت به چاپ رسیده است. ظفرنامه‌ی شرف‌الدین علی از این کتاب بسیار نقل کرده، ولی نام او را نبرده است.

در اینجا نمونه‌ای از «ظفرنامه‌ی شامی» را نقل می‌کنیم. او در باره‌ی جنگ حلب می‌نویسد: «امیر صاحب‌قران بنیاد جنگ سلطانی نهاد و بنفس خود متوجه شد حلبیان چون بسیاری آن لشکر بدیدند حیران و عاجز شدند و غیر از گریختن چاره دیگر ندانستند و بناچار پشت دادند. لشکر منصور در عقب ایشان لغام ریزان شده تاخت کردند و چندان سوار و پیاده بقتل آوردند که از کشته‌ها پشته‌ها برآمد و شارح و دروازه‌ی حلب از مقتولان مالامال شد چنانچه سواران بر سرکشتگان می‌گذشتند و اسب و استر به دشواری می‌رفت لشگرها که از اطراف جمع شده

بودند بجانب دمشق گریختند. لشکر منصور تکاولی کرده بسیاری از ایشان بتیر و شمشیر به قتل آوردند و آنها را که زنده ماندند از اسب انداختند و چندان خواسته و چهارپایان بغارت بردند که محاسبان چالاک از شمار آن عاجز آیند و باقی لشکر شهر را مستخر کرده غارت کرده و خلق را اسیر گرفتند و چندان زر و مال و قماش بیغما بردند که در وهم ننگند و در شمار نیاید. «سودون» و «تیمورتاش» در قلعه درآمدند و براحکام و بلندی آن اعتماد کردند. و آن قلعه از جمله‌ی قلعه‌های نامدار است. خندق در عرض سی‌گز تخمیناً به غایت فراخ که اگر خواستندی کشتی‌ها در آن بگردیدی و خاک ریز قلعه بلند به مقدار صدگز تخمیناً و بالای این بارو و برجها سنگ گردانیده و آن خاک ریز چنان تیز که پیاده بروی نتوانستی رفت. (همان صص ۱۹۲-۱۹۱)

از کتاب‌های تاریخی که به پیروی از ظفرنامه‌ی نظام‌الدین شامی نوشته شده است؛ کتاب ظفرنامه‌ی تیموری است که آن را در سال ۸۲۸ به پایان رسانید. این کتاب به تقلید از نثر جهان گشای جوینی نوشته شده است. از این روی، چنانکه استاد ملک‌الشعرای بهار گفته است؛ شرف‌الدین را باید احیاگر نثر فنی شمرد. و شاید از برکت او بود که باردیگر سبک قدیم بر روی کار آمد.

دولتشاه سمرقندی در باره شرف‌الدین علی یزد و کتاب ظفرنامه‌ی او می‌گوید: «مولانا شرف بوقت پیری بالتماس شاهزاده [ابراهیم سلطان پسرشاهرخ] را تألیف نمود و به ظفرنامه موسوم ساخت... والحق صاف‌تر از آن تاریخ از فضلا هیچ کس ننوشته است و طرفه مجموعه‌ای است ظفرنامه واز تکلفات زاید دور و بطبایع نزدیک، و ابراهیم سلطان نیز... تاریخی که بخشیان [بخشی‌ها مانند ظطاط بوده‌اند] و روزنامه‌چیان در روزگار امیر بزرگ ضبط نموده بودند از خزاین سلاطین از ممالک جمع می‌نموده و از بعضی مردمان عدل و معتر... تفحص و تحقیق می‌نمود... و آن تاریخ مبارک برنجهج صدق و راستی باتمام پیوست؛ (بهار ج ۳ صص ۱۹۴-۱۹۳) اما استاد بهار در پانوش صفحه صدونود و چهار جلد سوم سبک شناسی نثر این ادعای دولتشاه را درست نمی‌داند و چنین می‌گوید: به تصریح عبدالرزاق اسحاق مؤلف مطلع‌السعدین و صاحب حبیب‌السیر اول کسی که تاریخ امیر تیمور را نوشت مولانا نظام‌الدین شامی بود و گوید هرکسی تاریخ تیمور را نوشته؛ از او نقل کرده است و اتفاقاً عین عبارات ظفرنامه نظام شامی در ظفرنامه شرف‌الدین نقل شده است باین دلیل شرحی که دولتشاه می‌نویسد خالی از لابلای گری و گراف نیست».

در مجموع نثر دوره‌ی تیموری و ویژگی‌های زبانی آن را باید تابعی از همه‌ی زمینه‌هایی دانست که نثر در آن، نگاشته شده است. این زمینه‌ها بی‌گمان خود، از دگرگونی‌های تاریخی، که پیش از این به وجود آمده اثر پذیرفته است. به همان اندازه که حکومت تیموری، دنباله‌ی چیرگی مغولان بر ایران است، رواج تاریخ نویسی در این دوره نیز ادامه‌ی تاریخ‌نویسی مغولانی است که دلبسته‌ی زندگی نیاکان خود بوده‌اند و آن را ارج می‌نهادند.

واژگان ترکی در نوشتارهای این دوره نیز نشان از تعمیق چیرگی این قوم بطور غیررسمی دارد. واژه‌های ترکی و مغولی که پیش از این به زبان فارسی و به تبع آن به ادبیات رخنه کرده است؛ اکنون رسمیت می‌یابد و سلطان حسین بایقرا و امیر علیشیر نوایی وزیر سلطان حسین (۹۰۶-۸۴۴هـ) در هرات، ترکی‌گویی و ترکی نویسی را تشویق می‌کنند و امیر علیشیر مجالس النفاث و محبوب‌القلوب و محاکمه اللغتين را به ترکی می‌نویسد و ظهیرالدین بابرهم بابرنامه را به ترکی می‌نویسد. (شمیسا، ۱۳۷۶ ص ۱۰۶)

اگر چه نثر در قرن نهم روبه سادگی نهاد؛ ولی سادگی نثر این دوره را نباید با سادگی نثرهای مرسل دوره‌ی آغازین دری، یکسان انگاشت، نثر ساده‌ی این دوره به سبب ویرانگری‌های مدنی و فرهنگی چنگیز و جانشینان وی، پختگی و استواری چندانی ندارد و ستایشگران تذکره نویس این نثر نیز از دانش و اعتبار علمی چندان بهره‌مند نبوده‌اند. با این همه، سبک نثر در دوره تیموریان و قرن نهم را می‌توان سبک میانه‌ی نثر ساده و فنی دانست. همان سبکی که غالب نویسندگان این دوره چون عبدالرزاق بن اسحاق، جامی، کاشفی، حافظ ابرو، میر خواند و خواند

میربکار بسته‌اند. هرچند همه‌ی این‌ها عبارت را از یکدیگر گرفته‌اند و نقل کرده و مأخذ همه آنها نوشته‌های عظام‌لک جوینی است و وصاف است که قدری آن عبارت بتوسط خواجه رشید ساده شده و به نظام شامی و عبدالرزاق و میرخواند رسیده است. و خواند میرو دیگران بار دیگر در آن عبارات دست برده و به عقیده حقیر آنرا خراب ساخته‌اند. (بهار ج ۳ ص ۱۹۸)

از برجسته‌ترین تاریخ‌نویسان قرن نهم، که البته کتاب روضه الصفای او از تقلید و اقتباس به دور نمانده است؛ می‌توان میر خواند را نام برد. محمد میرخواند از فرزندان امیر خاوندشاه یکی از محترمین عصر تیموری بوده است. روضه‌الصفای او قسمتی ترجمه از تاریخ‌های عربی است و قسمتی اقتباس از تواریخ خاصه‌ی فارسی و حتی نقل به عبارت از جامع‌التواریخ رشیدی و ظفرنامه‌ی شرف‌الدین علی با اندک اصلاحی که در سادگی عبارت گاهی رعایت کرده و قسمتی هم تألیف خود اوست. تاریخ او هفت جلد است. شش جلد را خود میرخواند تألیف کرده و مجلد هفتم را که از آغاز پادشاهی سلطان حسین بایقرا است به امر امیر علیشیر بعداز فوت میرخواند، دخترزاده‌اش غیاث‌الدین، خواند میر مؤلف «حبیب‌السیر» تا انجام کار «بدیع‌الزمان میرزا» برشته‌ی تحریر کشیده و مرحوم رضاقلی خان هدایت در خاتمه‌ی این جلد، چند صفحه که مشتمل بر تاریخ مختصری از قره‌قویونلوها و آق‌قویونلوها باشد؛ ضمیمه ساخته است. (بهار ج ۳ صص ۲۰۵-۲۰۴)

شش جلد کتاب تاریخ میرخواند در باره‌ی ظهور و سقوط شاهزادگان تیموری تا دهه‌ی هشتم قرن نهم هجری است و افزون بر خواندمیر که تاریخ سلطان حسین بایقرا و فرمانروایان قره‌قویونلو و آق‌قویونلو را به آن افزوده و جلد هفتم نام نهاده است؛ رضاقلی خان هدایت چکیده‌ی تاریخ صفویان تا فروپاشی حکومت افشاریان را بدون ریزی‌بینی و نکته‌سنجی نوشته و جلد هشتم نامیده و سپس تاریخ پادشاهان قاجار را تا آغاز پادشاهی ظل‌السلطان علی‌شاه جلد نهم و از آغاز پادشاهی محمدشاه تا سال ۱۳۷۴ که آغاز پادشاهی ناصرالدین شاه قاجار است، جلد دهم خوانده است.

اگر چه هدایت کوشیده است جلدهای هشتم، نهم و دهم را بنویسد؛ ولی بی‌گمان نثر او از نظر شیوه‌ی تاریخ‌نویسی و نیز سبک و زبان نسبت به میرخواند متفاوت است و می‌توان گفت که تا حدی نثر هدایت از غلط نویسی‌های عصر تیموری و قرن نهم، به دور مانده است.

از تاریخ‌نویسان دیگر عصر تیموری، حافظ ابرو است. او تاریخ رشیدی را در دو جلد اصلاح نموده و رویدادهای عصر ابوسعید ایلخان مغول و امیر تیمور و جانشینان او را خود نوشته است. او افزون بر این، کتاب زبده‌التواریخ بایسنقری را نگاشته است که از مرگ ابوسعید (۶۳۷هـ) تا حوادث مهم و تاریخی سال هشتصد و بیست و نه هجری را که زمان خود اوست؛ شامل می‌شود. نثر حافظ ابرو، ساده و روان است و روش منشیانه و فنی را که در برخی از آثار این دوره دیده می‌شود؛ به یک سوی نهاده است. زبده‌التواریخ، در واقع، جلد چهارم از کتاب مجمع‌التواریخ سلطانی است که سه جلد نخست تاریخ همگانی است و از آغاز آفرینش تا زمان ایلخانان مغول را در برمی‌گیرد. مؤلف در آوردن مطالب درست و دقیق کوشیده است.

چنانکه پیش از این گفته‌ایم؛ نثر حافظ ابرو در مجمع‌التواریخ سلطانی و زبده‌التواریخ و دیگر کتاب‌های وی ساده است. و برنگارنده معلوم نیست که استاد بهار، از چه روی، تحریر این کتاب را به شیوه‌ی تاریخ وصاف که نمونه‌ی تمام عیار نثر متکلف است؛ می‌داند؟ (بهار ۱۳۵۵ ص ۶) نمونه‌ای از نثر مجمع‌التواریخ سلطانی: «فریقان به استقرار و قیاس بدانستند که سلطان محمد نمانده است. به این بشارت، قاصدان به حمله قلاع فرستادند و خصمان

گریزان، سلب و سلاح در راه می‌انداختند. رفیقان جمعی را بکشتند و قومی را غرق کردند و همچنان برائر ایشان می‌رفتند تا به شهر طالقان.» (خبره‌زاده ۱۳۷۰ جلد ۲ ص ۱۴۹).

از دیگر متون تاریخی این دوره، «مطلع‌السعدین» است. این کتاب که رویدادهای ابوسعید آخرین پادشاه ایلخانی مغول تا پایان پادشاهی ابوسعید تیموری را در برمی‌گیرد؛ با نثری ساده و روان نوشته شده است. چنانکه استاد بهار نیز ذکر کرده است؛ این کتاب پرمغز اطلاعات بسیار نفیس تاریخی را که بعدها مایه‌ی دست بسیاری از تاریخ‌نگاران شده است؛ شامل می‌شود (نک: سبک‌شناسی بهار ج ۳ ص ۲۰۶). مؤلف مطلع‌السعدین، کمال‌الدین عبدالرزاق سمرقندی است. او کتاب خود را در دو جلد، نگاشته است. زبان و نثر این کتاب منشیانه اما از تکلف و تصنع پیراسته است. نمونه‌ای از متن این کتاب: «جمعی بر امیر حسن بن امیر حسین بن آق‌بوقا، افترا کرده، به سلطان رسانیدند که او را با بغداد خاتون مراسلات پنهانی است، و قصد سلطان دارند. پادشاه را باور آمد. و حکم کشتن او کرد. مادر او که عمه سلطان بود، خون او را درخواست کرده؛ بخشید. و به قلعه کماخ فرستاد که آنجا مقیم باشد. و بغداد خاتون مفلوک شد، تا آن سخن تحقیق شده، افترای مفتریان روشن گشت. و به یاساق رسیدند. و باز خاتون را جاه و مرتبه ارتفاع یافت. و صاحب اختیار کلی و جزوی، خاتون و وزیر بودند. (همان ص ۲۸۶)

جعفر بن محمد جعفری از دیگر تاریخ‌نویسان سده‌ی نهم، دو کتاب «تاریخ کبیر» و «تاریخ» یزد را نوشته است. کتاب نخست تاریخی همگانی است و کتاب دوم اختصاص به یزد دارد. این کتاب مأخذ کتاب‌هایی است که پس از آن، درباره‌ی یزد نوشته شده‌اند. نثر جعفری، از استواری و دقت چندی برخوردار نیست. و با آنکه گویا، وی شاعر و منشی نیز بوده است؛ نشانه‌هایی از سستی و سهل‌انگاری در نثر وی دیده می‌شود. نمونه‌هایی از تاریخ یزد: «برمقابل مدرسه رصدی ساخته و دومنار کوچک بر دوطرف آن مبنی شده و بر سربکی مرغ رویین نهاده که چون آفتاب طالع می‌شود، آن مرغ روبه آفتاب می‌کند و هرچه که آفتاب بر می‌آید، او روی به آفتاب دارد بر آن جانب، و در میان رصد، چرخ چوبین نقش نهاده و سیصد و شصت قسمت کرده و در هر قسمتی درجه‌ای ساخته. محل آفتاب، هر روز، در درجه‌ای می‌نماید که آفتاب کدام درجه است.» (همان ص ۱۳۲-۱۳۱)

چنانکه پیداست، نویسنده «برمقابل» را به جای «درمقابل»، «بر دوطرف»، را به جای «در دوطرف»، «مبنی شده» را به جای «بنا شده» و «طالع می‌شود» را به جای «طلوع می‌کند» به کار برده است. با وجود این، می‌توان نثر جعفری را ساده انگاشت و دیرپای بودن بخش‌هایی از نثر وی را از سهل‌انگاری‌های نویسنده یا کاتب آثار وی دانست.

از تاریخ‌نویسان دیگر این دوره می‌توان شرف‌الدین علی یزدی را نام برد. او نیز مانند نظام شامی، کتابی با عنوان ظفرنامه دارد. ظفرنامه یزدی را می‌بایست تکامل یافته‌ی کتاب نظام شامی دانست. هرچند شرف‌الدین یزدی در کتاب خویش، از ظفرنامه شامی سخن نگفته است. تولد و حوادث زندگی تیمور گورکانی تا سال هشتصد و دوی هجری، موضوع ظفرنامه یزدی است. (همای ۱۳۷۳ ص ۲۴۹) در این کتاب آمیزه‌ای از نظم و نثر فارسی و عربی دیده می‌شود. که مورد توجه نویسندگان و منشیان این دوره قرار گرفته است. چنانکه مطالب آن در روضه‌الصفای خواندمیر با اندک تغییراتی نقل شده است. و منشیان عصر صفوی نیز آن را نمونه‌ی بدیع ترسل دانسته و سرمشق قرار داده‌اند. (یزدی ۱۳۳۷ ص ۱۰۰) این کتاب، برخلاف ظفرنامه‌ی شامی که نویسنده کوشیده است از شیوه‌ی سخن‌آرایی و نقش‌پیرایی بپرهیزد؛ با نثری مزین و مصنوع و با اشعاری که بیشتر از خود نویسنده است؛ نوشته شده و از این جهت، به گلستان سعدی می‌ماند. نمونه‌ای از نثر آن: «از حکم تقدیر آسمانی که مجاری امور عالم آشکار و نهانی، مطلقاً بر آن مترتب است، امیرزاده، میرانشاه، در پاییز سنه ثمان و تسعین و سبع مائه، ... در حوالی خوی، به قرب مزار پیر عمر نخچیریان، نشاط شکار فرموده بود. و در اثنای تک و تاز، به کوچی باز خورد و از فراز زین دو

توگشته ... شاهزاده‌ای که مانند او شهسواری در روی زمین کم افتد، به سروگردن بر زمین افتاد و از شدت آن سقط، زمانی نیک از خود برفت. غریو از نهاد امرا و ارکان دولت برآمد.» (همان ص ۲۷۸)

در این دوره، ترجمه‌ی کتاب‌های تاریخی نیز دیده می‌شود. کتاب تاریخ قم که در سال ۳۷۸ هجری قمری، توسط حسن ابن محمد قمی به زبان عربی تألیف گردیده بود؛ در سال ۸۰۶-۸۰۵ هجری قمری توسط حسن بن علی قمی به فارسی ترجمه شد. این کتاب شامل جغرافیا و تاریخ اجتماعی و سیاسی قم است. نثر کتاب، مانند اغلب کتاب‌های این دوره، روان و ساده است اما در آن واژه‌ها و اشعار عربی به کار رفته است. برخی از واژه‌های عربی این کتاب، مهجور بوده و در نثر مرسل فارسی، دیده نشده است. واژه‌هایی مانند تسعیر «ترخ‌گذاری»، مقاصه «دوری» و مقاسمت «سوگند خوردن یا سوگند دادن». یا تبدیل واج «پ» به «ب» که نشان از تأثیر متن اصلی بر ترجمه دارد؛ در این جمله: «از برای کسری ابرویز، خراج هجده مملکت او چهارصد هزار هزار و بیست هزار هزار درهم برسید» (نثر پارسی در آیینۀ تاریخ، علی‌اصغر خبره‌زاده ص ۱۷۳). کاربرد جمع مکسر عربی نیز از دیگر ویژگی‌های سبکی نثر این کتاب است: «واین فرشتگان مأمورند به تقویت و تمشیت صواحب جیوش» (متون تاریخی، اسماعیل حاکمی ص ۱۶۱). اما کتاب، گاه ویژگی‌های سبکی کهن را دارد. واژه‌های دیه‌ی (دهی)، دیه (ده)، نفروختی «تمی فروخت» و نستدی «تمی ستد» از این گونه‌اند:

«در دیه‌ی از دیه‌های قم، نام آن مزدجان، آتشکده‌ای کهنه و دیرینه بوده است.» (همان، ص ۱۶۵)

«از اهل ریسمان، ریسمان و از اهل صنعتی آنچه ایشان را در دست بودی بستدی و خمر و خوک و هر آنچه در شرع حرام است، نستدی. و به سبب خراج گاو، دراز گوش ایشان نفروختی.» (همان ص ۱۷۵)

نثر تاریخی سده‌ی نهم، اگر چه ویژگی‌های زبانی و سبکی متغیری دارد. اما اغلب آثار این دوره را می‌توان با ویژگی‌های سبک بینابین در نثر تبیین کرد. نثر بینابین این دوره، در کنار نثر فنی و مصنوع دوره‌ای را با ویژگی‌های سبکی دوگانه، می‌نمایاند. استاد بهار در باره‌ی نثر مصنوع این دوره چنین می‌نویسد: «نویسندگان این دوره گاه در مقدمات کتب و خطب و فواتح فصول، تشبیه‌هایی به سبک قدیم می‌نویسند که از حیث سجع قدری شباهت قدیم دارد ولی از حیث جزالت و انسجام و سایر استادی‌ها در مرتبه‌ی دون قرار دارد. لغات عربی، بسیار کمتر از قدیم و شعر عربی و استدالات و تمثیل و مثل به ندرت در آن دیده می‌شود. متن کتب ساده و گاهی دارای رکالت و سستی است و این معنی در حبیب السیر تألیف غیاث‌الدین خواندمیر دیده می‌شود و نیز چیز تازه‌ای که در این عصر می‌بینیم، القاب و عناوین و پرچانگی‌هایی است که مؤلفین اخیر دوره‌ی تیموری در اوایل کتب یا در تشبیه فصول در باره‌ی ممدوح معمول می‌دارند که گاهی دو سه صفحه را باید عبور کرد واز تیه ماهور مدیحه‌ها و موازنه‌ها و مزدوجات و اسجاع و القاب یاه و بی‌اصل باید گذشت تا به زحمت نام کسی را که مقصود نویسنده است و کتاب به نام اوست؛ به دست آورد.» (بهار ص ۲۰۸)

با وجود این که نثر فنی و متکلف با ذائقه‌ی چنگیزخان و تیمور گورکانی سازگار نبوده است؛ اما شیوه‌ی مدح و مداهنه باردیگر در عصر خاندان تیمور، رواج یافت. «آوردن لغات و ترکیبات تازی و ترکی کردن الفاظ فارسی که همان معنی را داشته است؛ از مختصات این زمان است... از حیث صرف و نحو نیز نثر بسیار تنزل کرده است، فعل‌های و صفی که گاه‌گاه در محل معین و با ضابطه و آیین خاص به کار می‌رفت؛ در این ادوار به تکرار و پی‌درپی چه به حال وصفی و چه به حال خبری یعنی به صیغه‌ی ماضی نقلی یا بعید با حذف فعل معین، استعمال می‌شود.»

از ویژگی‌های زبانی و سبکی آثار تاریخی این دوره کاربرد واژه‌های مهجور تازی، کاربرد واژه‌های مغولی و ترکی، عدم دقت در کاربرد واژه و رعایت نکردن قواعد دستوری، وجود زبان شعری و تصویرپردازی، کاربرد واژه‌ها و عبارت‌های عامیانه، رعایت برخی از قواعد زبان عربی، تحول واژه‌های فارسی به عربی، استناد به آیات قرآنی و عبارات و امثال عربی، کاربرد برخی از ویژگی‌های نثر قدیم و حشو را می‌توان نام برد.

در نثر این دوره واژه‌های مهجوری چون حصص (بهره‌ها)، میاه (آب‌ها)، دراری (جِ درّی، منسوب به درّ)، اکلیل (تاج، افسر)، مصاید (جِ مصیده: دام‌ها)، مکاید (جِ مکیدت. مکرها)، هبوب (وزیدن باد)، نکبا (بادنامناسب و کژ)، مستجیر (زنهارخواه، پناه برنده)، مستغیث (فریادرس)، منطفی (خاموش شونده)، مصدوقه (صدق و راستی)، تمویه (زرانود کردن، دروغ آرایشی)، قرع (کوفتن، زدن، کدو)، تسویل (آراستن چیزی برای فریب دیگران) اعادی (جِ اعداد، جِ عدو) و حوادث (نوجوانی، جوانی) دیده می‌شود:

تمام موقوفات از حصص ... و حواتین و میاه ثبت کرده. (تاریخ یزد)

عم و پدر پادشاه دره‌ای از دراری اکلیل سلطنت به من ارزانی فرمودند. (مطلع سعدین و مجمع بحرین) و سیدنا مصاید مکاید بگسترد. (مجمع التواریخ سلطانی).

وگاه هبوب نکبای نکبت... در آن مشاهده توان کرد. (ظفرنامه‌ی یزدی).

مستجیر و مستغیث و ضلامه رفع کرد(همان).

میرزا الغیّیگ آن را به دست خویش منطفی ساخت (روضه‌الصفاء).

وزیر، مصدوقه‌ی حال معروض داشت (آثار الوزراء).

از آن وقت باز، لفظ تمویه و قرع آن از دل من بیرون نشده است. (همان).

جماعتی از اوباش و اراذل، به تسویل نفس شیطانی خروج کردند. (ظفرنامه‌ی شامی).

چون لشکر برسد، متوجه دفع اعادی می‌گردیم. (تاریخ گیلان و دیلمستان) چون پادشاه در حوادث سن بود

(مطلع سعدین و مجمع بحرین).

واژه‌های مغولی و ترکی نیز در متون تاریخی این دوره به کار می‌رفته است که از آن میان می‌توان به این

موارد اشاره کرد:

مُنقلای (پیشانی، جبهه)، تمغا (نشان، داغ، علامت)، اوردو (سپاهیان با لوازم آنان)، تغار (نوعی ظرف، واحدی برابر با ده کیلو)، ساوری (انعام، باج و خراج)، یورت (چراگاه- محل خیمه و خرگاه)، تومان (دهزار)، قمیز (نوعی شیر ترش)، یرلیغ (فرمان پادشاه)، یارغو (عوارض رسیدگی به جرایم)، سیورغال (تیول، زمین و عواید آن).

وگاه جمله‌هایی از گونه‌ی «سن هم بونیک» (تو هم می‌دانستی؟) نیز دیده می‌شود:

امیر صاحبقران، اغروق در ری گذاشته منقلای تعیین کرده. (ظفرنامه شامی)

منادی کردند که بعداز این، به جهت تمغا، متعرض مردم نشوید. (روضه‌الصفاء)

نیم‌شب، آواز دهل و طبل، به اوردو رسید (روضه‌الصفاء)

درآن ولایت، مجموع لشکر و علوفه و تغار قسمت کرد(همان)

پیشکش و ساوری طلب می‌نمود (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

ایشان به یورت او رفتند (روضه‌الصفاء)

هرروز مبلغ چند تومان از سوق سلطان بغداد و تیمانچه‌ی تبریز... حاصل بود.

قدحی قمیز دریال و کفل اسب پاشیدند(همان) (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

به موجب حکم یرلیغ سلطان سعید، امیرالامرای و پیشوائی ما، همه بر امیر چوپان مقرر باشد(همان).

خواجه را آورده در اردو، یارغو پرسیدند. (همان).

ومیرزا الغ بیگ ولایت بلخ را به رسم سیورغال به فرزند ارجمند خود، میرزا عبداللطیف ارزانی داشت.(روضة الصفا).

کاربرد واژه های فارسی، عربی، ترکی و مغولی گاه موجب حشو در جمله ها شده است چنانکه در جمله های زیر می بینیم:

مردم جوق جوق و فوج فوج و گروه گروه نزد سید می رفتند. (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران) و در سرای موسی بن خزر ج بن سعد اشعری فرود آمد و نزول کرد. (ترجمه ی تاریخ قم) و روایت صحیح و درست آن است که چون خبر به آل سعد رسید. (همان).

آیات قرآنی و عبارات و امثال عربی نیز در متون تاریخی این دوره دیده می شود:

غره محرم سنه ی ثلث و خسمائه (مجمع التواریخ سلطانی)

الا اِنِّی قَتَلْتُ یوم الثور الابيض؛ اعنی آن روز کشته شدم که آن گاو سفید را کشتند (زبدہ التواریخ کاشانی)
ماشاءالله کَانَ و مَالَمْ یَشاء، لم یکن. (آثارالوزراء)

امداد انعام سمت لامقطوعه و لاممنوعه داشت. (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

رعایت برخی از قواعد دستوری زبان عربی نیز در این آثار وجود دارد. گاه قواعد مذکور برای واژه های عربی که با نشانه های فارسی جمع بسته شده اند؛ بکار رفته است:

از نادرها و قصه های عجیبه. (ترجمه ی تاریخ قم).

وگاه بر واژه ی فارسی، تاء تأنیت عربی افزوده شده است:

و میرزا الغ بیگ، چون به قلعه ی شاهرخیه رسید... (همان)

یا به شیوه ی زبان عربی، صفت را مطابق با موصوف ذکر می کنند و برای واژه ی فارسی که معادل آن در زبان عربی مؤنث است؛ صفت مؤنث می آورند: چنانکه در جمله ی زیر «مهره» جمع ماهر و صفت اطبا است.

و بعضی از مهره ی اطبا گفته اند که این قدر مشغولی، در ازاله ی مرض دخل دارد. (همان)

و در عبارت زیر، «هجریه» صفت «سال» به صورت مؤنث آمده، زیرا معادل عربی آن «سنه» مؤنث است:

... و سال هجریه، به هفتصد و نود و دو رسیده... (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

وگاه صفت پس از موصوف قرار می گیرد:

و بربالای دایره ی قمر، دایره ی خمسه ی متحیره باشد. (تاریخ یزد)

واج های فارسی نیز در برخی از موارد به عربی بدل شده اند و کهستان به قهستان، اسپهسالاران به اسفهسالاران، آذر گشسپ به آذر جشنسف، اسپاهیگری به اسفاهیگری، دستگردان به دژ به دز تغییر یافته است:

قاضی قائنی را که از داعیان بزرگ بود به دعوت قهستان و حدود خراسان فرستاد (مجمع التواریخ سلطانی)

و اسفهسالاران ... را بردست فدائیان و متوالی می کشت (همان)

در این آتشکده، آتش آذر جشنسف بوده است. (ترجمه تاریخ قم)

ایشان به طریق اسفاهیگری، در ولایت طبرستان می بودند. (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

واز این سبب بود که این فقیر از راه قهستان... به دستگردان افتاد. (همان)

وقلعه‌ی گردکوه را در قدیم گنبدان دز می‌گفتند. (مجمع‌التواریخ سلطانی)
واژه‌ها و عبارات‌های عامیانه‌ای چون دست تنگ، ساده‌دلی، پیشگیری، و همشیره (خواهر) نیز در نثر این دوره دیده می‌شود:

و می‌گفت که به‌غایت بدحال و دست‌تنگم و هیچ ندارم. (ترجمه تاریخ قم)

اما ساده دلی داشت (مطلع سعدین و مجمع بحرین)

هیچ عاقلی نبود که پیشگیری کرده و به استقبال رایات همایون آید. (ظفرنامه‌ی شامی)

و همشیره‌ی او در حباله‌ی زوجیه‌ی او بود. (تاریخ طبرستان و رویان و مازندران)

سبک فنی و زبان شعری آن نیز در این دوره به چشم می‌خورد. برخی از نویسندگان این دوره، سخت از تصویرپردازی‌ها و توصیف‌سازی‌های نصرالله منشی در کلیله تأثیر پذیرفته‌اند. چنانکه مهمان نامه‌ی بخارا تألیف امین‌الدین اصفهانی، در وصف طلوع آفتاب و زهت بلاد ترکستان در ایام بهار، به توصیف‌گری‌های کلیله و دمنه می‌ماند. زبان شعری را می‌توان در جای‌جای کتاب‌های تاریخی سده‌ی نهم دید:

عقل دوربین انگشت تعجب به دندان تفکر گیرد. (تاریخ یزد)

چون پیامبر (ص) به دعوت نبوت مبعوث شد، به نور هدایت، قفل جهالت به مقالید ارشاد طاعت و عبادت، از دل‌های تیره‌ی جباران و ظالمان بگشاد (زبده‌التواریخ کاشانی)

عامه‌ی اطراف آن ممالک به خباثت وجود کفار ملوث است و کافه‌ی اکناف آن مسالک، به ضلالت عموم بت‌پرستان منقّص (ظفرنامه‌ی شامی)

چون سخن آغاز کند؛ سخن او قطع کنی و حدیث در دهانش شکنی و دست و زبان افشاندن گیری. (آثار

الوزراء)

قوت شهامت و قدرت شجاعت و بسطت مملکت و هیبت سلطنت، در هیچ عهد و قرن چنین و چندین نبوده.

(مطلع سعدین و مجمع بحرین)

مصر به یک تیغ، روز عمر دمشق به شام رسانید. (همان)

چه سودبخش‌تر میوه‌ای... به انامل تأمل توان چید. (ظفرنامه‌ی یزدی)

چنانکه پیداست در جمله‌های پیش گفته، نویسندگان از عناصر شعری چون استعاره و تشخیص (انگشت به دندان گرفتن عقل و شکستن سخن در دهان یا بریدن و قطع کردن سخن و چیدن میوه با انگشت تأمل)، سجع (میان هدایت، جهالت، طاعت، عبادت و نیز میان ممالک و مسالک و ملوث و منقّص و میان خباثت و ضلالت و شهامت و شجاعت و بسطت و هیبت و مملکت و سلطنت) و ایهام تناسب (میان مصر که در اینجا منظور مصر خواجه و اسم شخص است و دمشق که آن نیز اسم شخصی است با شام که در اینجا به معنای شب و مجازاً پایان روزگار و عمر می‌باشد).

ویژگی‌های زبانی نثر قدیم نیز در آثار این دوره دیده می‌شود. چنانکه درست شدن به معنی ثابت شدن به کار

رفته است و «ی» استمراری نیز بجای «می» و «با» بجای «به» و نیز «ی» مصدری نیز به چشم می‌خورد:

چون این تهمت بر کسی درست نمی‌شد (مجمع‌التواریخ سلطانی)

بر کیارق دوستدار رفیقان بودی (همان)

هر روز پگاه بر دسرای وزیر بایستادی (آثار الوزراء)

با او بگو که نزد من آمد و شد نکنند. (همان)

آن خدمتی که در قدیم‌الایام کرده بود دانست و با یادش آمد. (همان).

نویسندگان این دوره، مانند سخن پردازان قدیم، به جمع‌های مکرر عربی دوباره «های» جمع فارسی، می‌افزایند. مانند «ظرایفها»:

اسباب و املاک و ظرایفها و تجمل‌ها که به الموت فرستاده بود (مجمع‌التواریخ سلطانی)
و نیز تنوین را به کار نمی‌برند:

رئیس بر فور گفت. (مجمع‌التواریخ سلطانی)

اما گاه، در کاربرد قواعد دستوری و معنای دقیق واژه‌ها دقت نمی‌کنند یا فعل‌های ساختگی را به کار می‌برند. چنانکه در جمله‌ی زیر، «به» به جای «از» استعمال شده است:

و مراد به جهبذ شخصی است که ارباب خراج او را به دیوان آرند. (ترجمه‌ی تاریخ قم)

و «غارتیده» از مصدر ساختگی «غارتیدن» است: لشکر حوالی شوشتر غارتیده، غنایم بسیار آوردند. (ظفرنامه‌ی شامی)

یا حرف ربط «چنانچه» به جای «چنانکه»: و در هرواقعه‌ای، جمعی که گاه وقوع آن حاضر بوده‌اند؛ اوضاع را چنانچه به رای‌العین دیده بودند؛ عرضه می‌داشتند. (ظفرنامه‌ی یزدی)

یا افزودن «بار» به جمع مکسر عربی:

به زبان درر بار گهر نثار ادا فرموده (همان)

و کاربرد «تمی‌شود» به جای «نشود»: اگر رایت همایون متوجه آن طرف نمی‌شود؛ او اندیشه‌ی مخالفت دارد. (همان)

«تصمیم فرمودن» به جای «تصمیم گرفتن» یا «عزم فرمودن»: حضرت صاحبقران گیتی ستان... عزیمت صوب ممالک ایران، تصمیم فرمود. (همان) «ممر» به جای «جانب» یا «طرف»:

پدر را از متر پسر آسیبی رسد. (روضة‌الصفا)

چنانکه پیداست سبک نثر در سده‌ی نهم، خود تابعی از تحولات اجتماعی است که از یورش چنگیزخان آغاز شد و با حمله‌ی تیمور ادامه یافت در این دوره نثر استوار تاریخ‌نویسان کهن رنگ باخته است. و گردبادهای ویرانگر اجتماعی، به نویسندگان، مجال ژرف اندیشی و استوار نویسی نداده است. از این روی زبان نثر این دوره، از یک سنخ ست و فراز و نشیب‌های فراوان دارد. زبان اقوام مهاجم که ایران را تسخیر کرده‌اند؛ در نثر این دوره نیز، به ناگزیر یافته است و از سوی دیگر ستایش مبالغه‌آمیز فرمانروایان، نویسندگان را به پرتگاه ابتدال کشانده است.

نثر این دوره را می‌توان آمیزه‌ای از شیوه‌ها و سبک‌های پیشین دانست که بطور نامتناسب و ناسخته زردآوری شده است. رگه‌هایی از نثر استوار کهن با واژه‌های عامیانه و فنی و مصنوع در آمیخته، سبکی بینابین را سامان داده است. سبکی که اغلب ساده می‌نماید ولی تار و پود عناصر آن، سخت و استوار درهم تنیده نشده‌اند. کاربرد واژه‌های روزمره و عامیانه نیز، نشان می‌دهد که توصیه‌های چنگیز و تیمور و جانشینان آنان در سیصدسال، اثرات خود را گذاشته، نثر از تصنع و تکلف فاصله گرفته است. چنانکه دیدیم. گاهی واژه‌ها، در جای خود بکار گرفته نشده‌اند. این فن اگر چه، می‌تواند علت زیبایی شناختی داشته باشد، اما در نثر این دوره، سبب آن، ناپختگی نویسندگان است که البته آن نیز چنانکه گفتیم معلول بی‌ثباتی‌های اجتماعی است.

به این علت است که برخی از منتقدان، زبان و ادبیات را یکسره نهاده‌ی اجتماعی می‌دانند. و براین باورند که ادبیات از زبان به عنوان وسیله‌ی بیان استفاده می‌کند که آفریده‌ی اجتماع است. «رنه ولک/اوستن وارن ۱۳۷۳ ص ۹۹) از دیدگاهی دیگر، حتی نهادهای زیبایی شناختی نیز نوعی نهاد اجتماعی هستند که به نهادهای دیگر سخت

گره خورده‌اند (نک: نمایش‌نامه و حضار در آلمان گوته، دبلیو، اچ، بروفورد و نیز دانشنامه‌ی علوم اجتماعی، ج‌نهم، صص ۱۶۸-۱۵۹).

همین ویژگی اجتماعی زبان و ادبیات، موجب می‌شود که با آغاز قرن نهم زبان مغولی و ترکی به زبان عربی که پیش از این وارد زبان فارسی شده بود: بپیوندد و در آثار این دوره نمایان شود. از زمان فروپاشی عباسیان تا زمانی که چهارده‌دولت عثمانی، گورکانیان هند، ازبکان و تیموریان، به حکومت رسیدند، مرزهای ایران دارای ثبات نبودند و با استقرار تیموریان در ایران، فلات ایران امنیت یافت و تاریخ ایران همچنان در دست بیگانگان سیر خود را طی کرد. (تاریخ کمبریج، ج ۶، یان ریپکا صص ۲۱۲-۱۴۶)

گویا تیمور و جانشینان او بطور غریزی می‌دانسته‌اند که نسبت به رجال و مشاهیر هر سامان به دیده‌ی احترام بنگرند (ایران عصر صفویه راجر سیوری، صص ۱۹۱-۱۸۴) تا جایی که تیمور قبل از ویرانی و قتل‌عام ساکنان هرناحیه‌ای، دستور می‌داد تا جان و مال آنان از هرگونه تعرض به دور باشد و آنان را به زادگاهش شهرکش- سمرقند- منتقل می‌کرد.

نتیجه اینکه می‌توان دوره‌ی تیموری را بر دوره‌ی صفوی از نظر پایگاه و مرتبه‌ی شاعران و نویسندگان ترجیح داد. شعر دوستی امیران و شاهدگان تیموری و تشویق شاعران و نیز تعدّد دربارهایی که طالب و خریدار آثار شاعران بودند به نحوی که اگر شاعر درباری عزّت نمی‌یافت؛ جای دیگری در اطراف مملکت پیدا می‌کرد. (تاریخ ادبیات ایران، رضا دایی‌جواد، ص ۲۰۱-۱۹۵)

وقوع حوادث ناگوار و مصائبی که خاطر ایرانیان را آزرده می‌ساخت؛ دردمندی خاصی را برای خلق آثار ادبی در آنها پدید می‌آورد. در حکومت تیموری چند دربار مستقل وجود داشتند و هریک در جذب نویسندگان، منشیان، مترسلان و ادیبان بردیگری پیشی می‌گرفتند. در بار خلیل سلطان الغ‌بیگ در سمرقند. دربار پسران امیرانشاه در تبریز. دربار اسکندربن عمر شیخ و ابراهیم سلطان‌بن شاهرخ در شیراز و دربار شاهرخ در هرات از این گونه بودند.

منابع و مآخذ

- بهار، محمد تقی (۱۳۵۵) سبک‌شناسی، ج ۳، تهران: پرستو.
- حاکمی، اسماعی (۱۳۷۲) متون تاریخی، تهران: دانشگاه تهران.
- خبره‌زاده، علی‌اصغر (۱۳۷۰) نثر پارسی در آیین‌های تاریخ، ج ۲، تهران: انتشارات انقلاب اسلامی.
- رنه ولک و آوستن وارن (۱۳۷۳) نظریه‌ی ادبیات، ترجمه ضیاء موحد و پرویز مهاجر، تهران: اندیشه‌های نو.
- ریپکا، یان (۱۳۷۱) ۱. تاریخ کمبریج (بخش ادبیات در دوره‌ی تیموریان) ترجمه‌ی میرحسینی، یزد: انتشارات دانشگاه یزد، ج ۶.
- سمرقندی، دولتشاه (۱۳۳۸) تذکره‌الشعرا، (به همت محمد رمضانی)، تهران: کلاله‌ی خاور.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۶) سبک‌شناسی نثر. تهران: میترا.
- صادقیان، محمد علی (۱۳۴۱) شعرا و دانشمندان یزد، اصفهان: انتشارات دانشکده‌ی ادبیات دانشگاه اصفهان.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۷۲) گنجینه‌ی سخن، ج ۵، تهران: دانشگاه تهران.
- میراحمدی، مریم (۱۳۶۹) دین و دولت در عهد صفوی، تهران: امیرکبیر.

- همایی، جلال‌الدین (۱۳۷۳) تاریخ مختصر ادبیات ایران، تهران: هما.
- یزدی، احمد بن حسین (۱۳۳۷) تاریخ جدید یزد. (به کوشش ایرج افشار) تهران: انتشارات فرهنگ ایران زمین.
- یزدی، شرف‌الدین علی (۱۳۳۶) ظفرنامه (تصحیح محمد عباسی) تهران: امیرکبیر.
- Bruford, W.H. (1950) *Drama and Audience in Goete's Germany*, London;.
- Lerner Edwin,(1933), *Encyclopedia of Social science*, IX, London; Max and MIMS.
- Linguistic Features of Historical Texts in the 9th Century (Hejri).

نگاهی به زندگی و اشعار عبدالله هاتفی

دکتر محمدحسین کرمی*

به دنبال از هم پاشیدن دربارهای باشکوه به وسیلهٔ مغولان، شعر فارسی یکی از پایگاه‌های اصلی خود را از دست داد و شاعران درباری که حامیان خود را از دست داده بودند، در گوشه و کنار ایران و کشورهای عثمانی و هندوستان پراکنده شدند. نتیجهٔ این امر نزول کیفی شعر فارسی و در عوض فراوانی تعداد شاعران و شعر فارسی بود. به طوری که در این قرن تعداد شاعران به حدی زیاد بود که تذکره‌نویسان به بیان چند جمله و ذکر یکی دو بیت از شعر آنها بسنده کردند. در این قرن گروهی نیز به تقلید از آثار پیشینیان، به ویژه نظامی روی آوردند و خمسهٔ او را تقلید کردند. یکی از شاعران نامی این دوره که به تقلید از نظامی دست به خمسه‌سرایی زد، عبدالله هاتفی است. که در این مقاله به بررسی و تحلیل شعر و زندگی او پرداخته‌ایم.

واژه های کلیدی: هاتفی، خرگرد، تمرنامه، شهنشاه نامه، هفت منظر.

مقدمه

اوضاع آشفتهٔ سیاسی، اجتماعی و به ویژه ادبی که مغولان در ایران ایجاد کردند، هرچند ضربه‌ای گijج‌کننده بر پیکرهٔ اهل دانش و ادب وارد کرد و دیرزمانی طول کشید تا افاقه‌ای حاصل شود و اوضاع و احوال به حالتی طبیعی باز گردد. اما همین اوضاع نابسامان، تأثیرات مثبتی نیز در گسترهٔ ادبی ایران بر جای نهاد. در ادبیات پس از مغول به جای یک جریان ادبی، که عمدتاً متعلق به خواص بود، سه جریان ادبی پدید آمد، که یکی از آنها همان ادبیات رسمی، کهن و غیرصوفیانه بود که قامت خمیده و لرزان خود را دوباره برافراشته بود و جسته، گریخته آثاری منظوم و منثور به ادبیات فارسی تقدیم کرد. هرچند با فاصله گرفتن از دوران مغول احوال آن بهبود یافت، اما آن صلابت و استواری پیش از مغول را به دست نیاورد. دو جریان ادبی دیگر، حاصل فراگیر شدن شعر و ادبیات در میان مردم و توسعهٔ روزافزون تصوف بود، که از این دو جریان، یکی عمیق، درونی و تأثیرگذار و پدیدآوردهٔ تحصیل‌کردگان و خواص صوفیه است؛ و دیگری شاخهٔ ادبیات عامیانهٔ صوفیانه و غیر صوفیانه است، که عمق چندانی ندارد اما ساده و صمیمی است و بیشتر متعلق به اهل خانقاه و مردم کوچه و بازار است. و نتیجهٔ مستقیم بی‌اعتنایی به ادبیات درباری در روزگار مغولان و گسترش ادبیات در میان عموم مردم است. که پی‌آمد آن، گروهها و طبقات مختلف مردم، درس خوانده و درس نخوانده به نوعی فعالیت ادبی روی آوردند و در آن سهیم شدند.

* دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه شیراز.

در قرن نهم و از ویژگی‌های مهم ادبی، کاسته شدن از میزان تألیفات به زبان عربی و ادامه تلخیص و تحشیه و شرح و شرح و گاه نظم قواعد ادبی زبان عربی به قصد تسهیل یادگیری است. (صفا، ۴، ص ۱۱۰)

همچنین در این قرن با وجود آشفته‌گی اوضاع سیاسی و تنوع دربارها و تشکیل حکومت‌های محلی، بازار شعر ادب چندان بی‌مشتري نبود و سردمداران سیاسی توجهی ویژه به اهل ادب مبذول می‌داشتند.

علاوه بر آن، در این قرن تقلید از گنجینه‌های ارزشمند حکیم نظامی نیز چنان فراوان شد که می‌توان آن را به عنوان یکی از محورها و شاخصه‌های شعری قرن نهم هجری قلمداد کرد. به عنوان مثال در این قرن عبدالرحمان جامی، مکتبی شیرازی، امیرحسینی هروی، الهی مشهدی، شاه داعی شیرازی، درویش اشرف، کاتبی ترسیزی و عبدالله هاتفی هر کدام چند منظومه، به تقلید از نظامی سروده‌اند، و اینها، بجز تک مثنویهایی است که در این دوره تحت تأثیر آثار نظامی سروده شده است. (رک. کتابشناسی نظامی، صص ۲۳۶-۲۰۵)

در اینجا قصد داریم یکی از مقلدان و نظیره‌گویان پنج گنج یعنی عبدالله هاتفی را بیشتر معرفی کنیم.

هاتفی کیست؟

برای اینکه شنوندگان و خوانندگان عزیز حضور ذهنی بیشتری نسبت به هاتفی پیدا کنند این نکته را یادآور می‌شوم که هاتفی از نزدیکان و به قول اصح خواهرزاده عبدالرحمان جامی و از شاگردان او است، و اغلب تذکره‌نویسان نخستین نکته‌ای که در معرفی هاتفی نگاشته‌اند همین است. و باز برای اینکه خوانندگان محترم بیشتر او را به خاطر بیاورند ماجرای احتمالاً ساختگی آغاز مثنوی‌سرایی هاتفی را که در تذکره‌های تحفه سامی، و آتشکده آذر و ... نقل شده است یادآوری می‌کنیم. در تذکره سامی آمده است که: «چون او را دغدغه تبع خمسه شد، با مولانا جامی مطارحه کرد. او گفت اگر تو جواب حکیم فردوسی رحمه‌الله علیه را که فرموده است:

درختی که تلخ است وی را سرشت	گرش در نشانی به باغ بهشت
ور از جوی خلدش به هنگام آب	به بیخ انگبین ریزی و شیرناب
سرانجام گوهر به کار آورد	همان میوه تلخ بار آورد،

توانی گفت، سایر ابیات را نیز جواب توانی گفت، مولانا عبدالله هاتفی این چهار بیت گفت و نزد مولانا جامی برد که:

اگر بیضه زاغ ظلمت سرشت	نهی زیر طاووس باغ بهشت
به هنگام آن بیضه پروردنش	ز انجیر جنت دهی ارزنش
دهی آب از چشمه سلسبیل	بدان بیضه، گردم زند جبرئیل
شود عاقبت بیضه زاغ، زاغ	برد رنج بیهوده طاووس باغ

هرچند این ابیات در برابر شعر حکیم فردوسی واقعی ندارد، اما مولانا جامی تحسین کرد و رخصت جواب خمسه گفتن داد.» (تحفه سامی، ص ۱۶۰ و ۱۶۱) مرحوم دکتر سادات ناصری این جمله معروف را در زیرنویس آتشکده یادآوری کرده‌اند که «مشهور است که جامی پس از شنیدن سروده وی، به طریق مطایبه فرمود: نیک گفته‌ای اما چهارجا بیضه گذاشته‌ای.» (ص ۳۷۶ و ۳۷۷) اینک به معرفی بیشتر دقیق‌تر و علمی‌تر هاتفی می‌پردازیم.

تذکره‌نویسان بدون اختلاف نام وی را عبدالله نوشته‌اند و از او بصورت «مولانا عبدالله هاتفی» نام برده‌اند. هاتفی یکی از شاعران مشهور قرن نهم و اوایل قرن دهم هجری است و در اغلب تذکره‌های این دوره به نام و آثار او توجه شده است، منتها در تذکره‌های تحفه سامی، میخانه و آتشکده آذر، زندگی و آثار او به طور مفصل‌تر مورد بحث و بررسی قرار گرفته است. و همه آنها، او را مورد تمجید و ستایش قرار داده‌اند.

در این آثار همگی او را خرگردی یا خرگردی خوانده‌اند و محل تولد او را قصبه خرگرد از توابع جام دانسته‌اند، اما در تذکره میخانه از قول مؤلف مخزن اخبار آورده است که «پدر ایشان از خواجه‌های صاحب جاه خرگرد است، فاما تولد هاتفی در جام واقع شده.» (میخانه، ص ۱۱۲)

سال تولد

درباره سال تولد هاتفی در هیچ یک از منابع اشاره‌ای نشده است، اما با توجه به مطلبی که در تذکره میخانه، درباره ملاقات هاتفی با شاه اسماعیل صفوی آمده است، اگر صحیح باشد، می‌توان تاریخ دقیق تولد وی را محاسبه کرد:

«... چون سن آن عندلیب گلزار نکته‌پروری به نود و چهار رسید، مسندنشین بارگاه عظمت و جلال شهریار جوان بخت بلنداقبال ... شاه اسماعیل حسینی صفوی در آن سال ریایات اجلال به عز و اقبال در ملک خراسان برافراشته بود و از مساعدت بخت بلند و استمداد طالع ارجمند شیبک خان اوزبک را به قتل رسانیده... چون عبور ایشان به جام واقع شد... آن سردفتر ارباب یقین را به مجلس خواند...» (میخانه، ص ۱۱۵)

قتل شیبک خان به دست شاه اسماعیل در سال ۹۱۶ هـ ق اتفاق افتاده است و ملاقات شاه اسماعیل با هاتفی به نقل از اغلب تاریخها و تذکره‌ها در همین سال ۹۱۶ هـ ق روی داده است. اگر تاریخ این ملاقات در نود و چهار سالگی هاتفی باشد و در این امر تردیدی نباشد، تولد هاتفی سال ۸۲۲ هـ ق خواهد بود.

با توجه به تاریخی که در اغلب تذکره‌ها نوشته‌اند و قراین دیگر بدون تردید سال مرگ هاتفی ۹۲۷ هـ ق می‌باشد: امین احمد رازی نوشته است: «و فو قوش در نهصد و بیست و هفت بوده و تاریخش را عزیزی چنین یافته: تاریخ فوت او طلبیدم ز عقل گفت از «شاعر شهان» و «شه شاعران» طلب

(هفت اقلیم، ج ۲، ص ۱۸۶)

روملو نیز مرگ او را ذیل حوادث سال ۹۲۷ و در محرم این سال نقل کرده است. (احسن التواریخ، ص ۲۲۷) در حبیب‌السیر نیز محرم «سنه سبع و عشرين و تسعمائه» نوشته است. (ج ۳، ص ۳۵۵) با این حساب هاتفی عمری طولانی داشته و ۱۰۵ سال عمر کرده است.

اما در تذکره میخانه عمر هاتفی را یکصد سال و سال مرگ وی را ۹۱۴ هـ ق نوشته است: «چون سن عبدالله به صد رسید در سنه اربع عشر و تسعمائه (۹۱۴) داعی حق را لبیک گفت.» (میخانه، ص ۱۱۸)

با توجه به اینکه از چندین کتاب معتبر نقل کردیم که مرگ هاتفی در سال ۹۲۷ بوده است، به تحقیق سال مرگ وی در ۹۱۴ هـ ق صحیح نخواهد بود. به ویژه در همین تذکره میخانه، چنانکه ملاحظه شد، ماجرای ملاقات شاه اسماعیل صفوی با هاتفی پس از مرگ شیبک خان با آب و تاب فراوان نقل شده است و این ملاقات در سال ۹۱۶ هـ ق بوده است. به علاوه در همین کتاب هنگام ملاقات هاتفی با شاه اسماعیل او را نود و چهارساله دانسته است، و سپس مرگ او را در سال (۹۱۴) یکصد سال نوشته است که نادرست بودن این تاریخ را اثبات می‌نماید.^۱

در خور ذکر است که شاه اسماعیل پیش از جنگ با شیبک خان هیچ ملاقاتی با هاتفی نداشت و پس از کشتن شیبک خان و در راه مراجعت از جنگ با هاتفی ملاقات کرده و با مشاهدۀ اشعار و قدرت شاعری او، از وی خواسته است که فتوحاتش را به نظم درآورد و هاتفی نیز پذیرفته است.

در تذکره میخانه آمده است که چون شاه اسماعیل از مساعدت بخت بلند و استمداد طالع ارجمند شیبک خان ازبک را به قتل رسانید و از حد توران معاودت فرمود به جام رسید، نزدیکانش از وجود شاعری هاتفی نام خبر دادند و گفتند که از مقبولان روزگار است و دیدن آن بزرگوار از واجبات است: «شاه از کثرت تعریف اکابر آن سردفتر ارباب یقین را به مجلس خواند، گویند هاتفی، قصیده‌یی در مدح شاه گفته، روز دیگر به کریاس گردون اساس حاضر گردید و آن را گذرانید، جهان پناه را صحبت او به غایت خوش آمد و مرحمت بسیار به ایشان نمود... گویند در آن روز آن حضرت به غایت طالب شعر مولوی شدند، چنانچه مولانا چند بیت از اشعار خود خواندند، جمجاه انجم سپاه، تحسین نمودند و او را به نظم فتوحات شاهی دلالت فرمودند، مولوی انگشت قبول بر دیده نهاده هزار بیت از آن کتاب را به نظم آورد اما به اتمام آن توفیق نیافت. الحق اگر آن مثنوی تمام می‌شد ناسخ مثنویات معاصران او می‌گردید...». (میخانه، ص ۱۱۷-۱۱۵)

جالبتر این که در همین تذکره میخانه قطعه شعری که در حبیب‌السیر از قول حبیب‌الله معرف با به کار گرفتن ماده تاریخ به مناسبت مرگ هاتفی نقل شده، بدون ذکر نام شاعر آورده است و بالای آن نوشته است تاریخ فوت مولانا عبدالله جامی:

از باغ دهر هاتفی خوش کلام رفت	سوی ریاض خلد به صد عیش و صد طرب
جان داد رو به روضه پاک رسول و گفت	روحی فداک ای صنم ابطحی لقب
تاریخ فوت او طلبیدم ز عقل گفت	از «شاعر شهان» و «شه شاعران» طلب

(خواندمیر، ج ۳، ص ۳۵۵، میخانه، ص ۱۱۸)

شاعر شهان و شه شاعران هر دو سال ۹۲۷ را نشان می‌دهد.

همین مطلب با اندک تفاوتی در جزئیات در آتشکده آذر نیز نقل شده است و از قرائن پیداست که منبع هر دو کتاب تحفه سامی بوده است اما نویسندگان آنها کوشیده‌اند اندک تفاوتی با تحفه سامی داشته باشد.

مثلاً ماجرای چگونه وارد شدن شاه اسماعیل به باغ هاتفی، مطالب آتشکده عیناً همان است که در تحفه سامی آمده است مگر جایگزین کردن برخی از واژه‌ها. برای نمونه چند جمله‌ای نقل می‌گردد. «مولانا عبدالله هاتفی در خرگرد جام که یکی از قصبات خراسان است و مولد اوست، چهارباغی ساخته و در آن جا متوطن شده بود. اکثر اوقات در آن را بسته به مردم اختلاط کمتر کردی. تا در شهر سنه سبع عشر و تسع مائه که صاحبقران مغفور بعد از فتح خراسان متوجه عراق بودند، در حالی قصبه مذکور، جهت زیارت منظور، حضرت شاه قاسم انوار قدس سره نزول فرموده، بر سبیل گشت به در باغ مذکور رسیدند، در را بسته یافتند، از شاخ درختی که از دیوار بیرون آمده بود به اندرون باغ رفتند. مولانا را خبر شد، به استقبال آن حضرت شتافته، آمد و روی نیاز بر زمین نهاد و آن حضرت مولانا را احوال بسیار پرسیدند، بعد از وقوف بر حال او به منزل او قدم رنجه فرمودند از کمال مکارم اخلاق بر گلیم درویشانه او بنشستند و از محاضری که آوردند تناول فرمودند و بعد از آن طالب شعر شدند.» (تحفه سامی، ص ۱۶۳ و ۱۶۴)

و در آتشکده آذر همین مطلب چنین نقل شده است: «هاتفی در قصبه خرگرد که یکی از قصبات جام و مولد آن شاعر نیک‌نام است، چهار باغی ساخته در آنجا ساکن و بیشتر اوقات در آنجا نشسته و رشته صحبت از

نامحرمان گسسته، تا در سنه [۹۱۷] که شاه اسماعیل صفوی بعد از فتح خراسان متوجه عراق بوده به قصبه مذکور به جهت زیارت مزار شاه قاسم انوار قدس سره العزیز وارد شد و تماشاکنان بر در باغ مذکور رسیده، در را بسته دید. از شاخ درختی که از آن باغ سر بر آورده بود، داخل باغ گردیده، مولانا اطلاع یافته، استقبال نموده، به مراسم بندگی قیام کرده. پادشاه بعد از تفحص احوال، به منزل او قدم نهاده و از کمال مراسم بر گلیم فقیرانه او نشسته، محاضری تناول فرموده، مطائبه شعر کرده...^۲ (آتشکده آذر، بخش ۱، ص ۳۷۹-۳۷۸)

ادامه ماجرا نیز عیناً مشابه مطالبی است که از تذکره میخانه نقل شد. تنها اختلاف میان نقل قولها در نحوه وارد شدن شاه اسماعیل به باغ هاتفی است که گویا برای نویسنده تذکره میخانه معقول نبوده که پادشاهی چون شاه اسماعیل به شاخه درختی بچسبد و از راه دیوار وارد شود، لذا هاتفی را به مجلس شاه فراخوانده است.

گور جای هاتفی

تقریباً در همه تذکرها نوشته‌اند که هاتفی را پس از مرگ در چهارباغش که در خرگرد واقع بوده است به خاک سپردند. (تحفه سامی، ص ۱۶۴، آتشکده بخش ۱، ص ۳۸۰، مولوی، محمد مظفر حسین صبا، رضاقلی هدایت و ...) در تذکره میخانه نوشته است: «مزارش در جام است.» (میخانه، ص ۱۱۸)

این در حالی است که در صفحه ۶۳ کتاب باقیات الصالحات که ذیلی بر مزارات هرات موسوم به مقصدالاقبال است «محل قبر مولانا هاتفی را در هرات تعیین کرده و می‌نویسد: «قبرش در پایین پای حضرت سعدالدین کاشغری است.» (تذکره میخانه، زیرنویس ص ۱۱۸) اما گلچین معانی با استدلال به آنچه در تذکرها، میخانه و تحفه سامی آمده این قول را ضعیف دانسته‌اند.

به علاوه مولانا هاتفی که از سالها پیش از مرگ در باغ خود زندگی می‌کرده و نه تنها به جایی نمی‌رفته، بلکه کسی را هم براحته به باغ خود راه نمی‌داده، دلیلی ندارد که در هرات در گذشته باشد یا پس از مرگ جسد وی را به هرات برده باشند. می‌توان احتمال داد که دلبستگی هاتفی به عبدالرحمان جامی باعث شده باشد که قبر او را نیز نزدیک قبر جامی جای داده باشند.

احوال و شیوه زندگی هاتفی

از قرینه‌های موجود برمی‌آید که هاتفی زندگی را نسبتاً آسوده و به دور از آشفتگی و دشواری پشت سر نهاده است، فخرالزمانی قزوینی از قول مخزن‌الاحبار آورده است که: «پدر ایشان از خواجه‌های صاحب جاه خرگرد است.» (میخانه، ص ۱۱۲) در همین تذکره آمده است که: «در بهار زندگانی و اوان جوانی از وطن خروج نموده سیر عراق و آذربایجان به اتفاق میرهمایون تبریزی (اسفراینی)^۲ کرده‌اند.

در اخبار آمده که عبدالله مرد بلندبالای قوی هیکل بوده، مولوی نامی گرامی، حضرت عبدالرحمن جامی به ایشان توجهی تمام داشته و عبدالله هر بار که از جام به هرات می‌آمده، سلطان حسین میرزا و میرعلیشیر که وزیر اعظم و سپهسالار ایشان بوده عزت بسیاری هاتفی را می‌کرده‌اند و مظفر حسین میرزا و کپک میرزا^۴ ... را با مولوی نهایت اتحاد و یگانگی بوده، همیشه تعظیم و تکریم آن نکته‌سنج متین به جا می‌آورده‌اند و اکثر اوقات به منزل او می‌رفته صحبت می‌داشته‌اند...» (میخانه، ص ۱۱۴)

و داستان ملاقات وی را با شاه اسماعیل در چهارباغ خرگرد، پیش از این نوشتیم. پس در حقیقت از کودکی تا پایان زندگی امکانات لازم را در اختیار داشته است. اما با این همه نیاز و طمعی به حکام و فرمانروایان نداشته و با آب ملکی که در اختیار داشته سالانه درآمد قابل توجهی به دست می‌آورده و از آن به فقرا نیز می‌بخشیده، و شاید همین بی‌نیازی و بی‌طمعی بوده که احترام حکام و خواص را به او برمی‌انگیخته است. در تذکره میخانه آمده است: «اصلاً طمع از حکام نمی‌کرد و اوقات خود را به زراعت و عمارت می‌گذرانیده و همیشه بیل در دست گرفته مشغول به درخت نشاندن و تخم افشاندن می‌شده و هر سال مبلغ‌های کلی، حاصل محصول زراعت باغات ایشان می‌بوده، همگی حاصل را صرف فقرا و مساکین می‌کرده، اهل طبع ازو بهره‌ها یافته‌اند.» (میخانه، ص ۱۱۵)

اما نباید ناگفته گذاشت، که در برخی از آثارش من جمله شیرین و خسرو و هفت منظر مانند شاعران دیگر، او نیز اظهار تنگدستی و نیازمندی می‌کند.

از مطلبی که در مجالس النفائس آمده، معلوم می‌شود که هاتفی نیز مانند بسیاری از عارفان دو دوره زندگی داشته است، دوره جوانی را با عیش و شادی به سرآورده و در میان سالی زندگی زاهدانه و صوفیانه‌ای را پیش گرفته است. علی شیر نوایی که از نزدیک او را می‌شناخته نوشته است: «اگرچه در اوایل، از حیثیت جوانی که شعبه‌ای است از جنون ناملامی داشت، حالا اوقاتش مضبوط و مقولاتش مربوط، معلوم می‌شود، به جای ناز نیاز، و در مقابله برودت سوز و گداز جلوه می‌دهد و در این تاریخ که رساله نوشته می‌شد، از خمسه، جواب لیلی و مجنون و خسرو و شیرین و هفت‌پیکر گفته بود و در مقابله اسکندرنامه به نظم ظفرنامه اشتغال می‌نمود.»^۵ (مجالس النفائس، ص ۶۲)

هاتفی بدون تردید مذهب شیعه داشته است و در دیباچه لیلی و مجنون، پس از نعت رسول اکرم (ص) به جای شیوه معمول در آثار نظامی و برخی دیگر از شاعران اهل سنت، که ابیاتی در مدح چهار خلیفه می‌سرودند، ابیاتی در مدح علی (ع) سروده است و بر جانشینی و امامت ایشان تأکید کرده است:

... من بعد علی امام بر حق
بر مسند شرع، شاه مطلق...

و در چند بیت بعد از دو فرزند بزرگوار ایشان یاد کرده است:

از نخل علی که جان سرشت است
فرخنده دو میوه بهشت است
یک میوه حسن دگر حسین است
زایشان دوجهان به زیب‌وزین است

هاتفی این بخش از سخن خویش را با دعای زیر به پایان برده است:

خواهم که سخن شود تمام
در مدح دوازده امام
چون آمده آن دوازده‌شاه
در سال بقا دوازده‌ماه...
یارب که کنی خجسته نامم
در مدح دوازده امامم
بخشای به هاتفی ز کوثر
یک‌جرعه به حق آل حیدر

(لیلی و مجنون، نسخه کمبریج، ص ۲۲)

هاتفی چنانکه گفته شد در چهارباغ خویش در خرگرد به سر می‌برد و با مردم اختلاط چندانی نداشت. او مردی عارف مسلک بوده است و به قول عبدالنبی فخرالزمانی «آن سردفتر ارباب یقین یک آن از ذکر ایزد سبحان و آفریننده جهان و جهانیان غافل نمی‌بوده، بیعت به سلسله کبرویه داشته، در جوار منزل خود خانقاهی ساخته، جمعی درویشان با ایشان در آن مکان لیل و نهار به عبادت پروردگار مشغول بودند.» (میخانه، ص ۱۱۵)

هاتفی به سید قاسم الانوار ارادت ویژه‌ای داشته است و در سبب نظم لیلی و مجنون ضمن ستایش فراوان از قاسم انوار، گفته است که شبی را در مرقد قاسم انوار بیتوته کرده و به دعا و راز و نیاز خالصانه پرداخته و در حالت بیخودی نسخه‌ای از لیلی و مجنون را در دستان خود یافته است:

آن شب به مراد یاقسم بار	در روضه پادشاه انوار...
در خدمت او چو دست بستم	داد از سر مرحمت به دستم
درجی مشحون چون درّ مکنون	کاین قصه لیلی است و مجنون
دیدم چو در این صحیفه نو	نه نام نظامی و نه خسرو
عنوان صحیفه نام من بود	این باده نصیب جان من بود

(نسخه کمریج، ص ۲۴ و ۲۵)

بررسی آثار و اشعار هاتفی

از بررسی آثار وی که درباره هاتفی و شعر او مطالبی نوشته‌اند چنین برمی‌آید که اشعار و شیوه شاعری او به ویژه در منظومه‌سرایی، مورد توجه هم‌عصرانش واقع شده است، و در تذکره‌ها از او و شعرش به نیکی یاد کرده‌اند. سام میرزای صفوی که در به کار بردن الفاظ ستایش آمیز نسبت به دیگر تذکره‌نویسان احتیاط و دقت نظر بیشتری دارد، درباره هاتفی نوشته است: «مولانا عبدالله هاتفی، زبده شعرا و افصح فصحا بود و در شعر، خصوصاً مثنوی، گوی مسابقت از امثال و اقران می‌ربوده.» (تحفه سامی، ص ۱۶۰)

و خواندمیر نوشته است: «در نظم مثنوی از سایر شعراء زمان گوی تفوق می‌ربود.» (حبیب‌السیر، ج ۳، ص

(۳۵۴)

و امین احمد رازی نیز همین جمله خواندمیر را در صفحه ۱۸۶ کتابش تکرار کرده است. عبدالنبی فخرالزمانی نوشته است: بعد از مولوی نامی، عبدالرحمان جامی کسی به رتبه آن زبده امثال و اقران خود شعر نگفته است.» (میخانه، ص ۱۱۲)

اما با تأملی که اینجانب در اشعار هاتفی، به ویژه در لیلی و مجنون او داشته‌ام^۶ نظر دکتر صفا را در مورد هاتفی می‌پسندم. ایشان هاتفی را در مثنوی‌سرایی متوسط و در عین حال در همه آثارش موفق خوانده است و در این باره چنین اظهار نظر کرده است: «هاتفی به عنوان یک شاعر مثنوی‌گوی متوسط، در همه آثارش موفق بود. سخنش در این منظومه‌ها ساده و روان است و در آنها به جای توسل به اطلاعات علمی و اصطلاحات فنی و نظایر این کارها، بیشتر به آوردن مضمون‌ها و خیالات باریک و تشبیهات دقیق در اوصاف اشخاص و اعمال آنان و میدانهای جنگ و صف آرایی‌های قتال و امثال این امور توجه شده است. سخن هاتفی یکدست و خالی از عیوب لفظی و بر روی هم پذیرفتنی و مقرون به ذوق است.» (تاریخ ادبیات، ج ۴، ص ۴۴۴)

چنانکه از همین اظهار نظرها برمی‌آید، هاتفی در انواع شعر طبع آزمایی کرده است اما در مثنوی موفق‌تر بوده است. چنانکه در تذکره میخانه دیدیم (صفحه ۱۱۵) در خدمت شاه اسماعیل قاصیده خوانده و در همین تذکره آمده است که «قصاید و غزلیات و مقطعاتش با رباعیات او پنج‌هزار [بیت] بوده باشد، والله اعلم» (میخانه، ص ۱۱۹) هرچند بدون تردید هاتفی در قالبهای مختلف، شعر گفته است اما با توجه به قراین و شماره‌های

نادرستی که درباره تعداد ابیات دیگر آثار هاتفی در تذکره میخانه آمده، این رقم نیز چندان قابل اعتنا نیست. هاتفی خود را در قصیده گویی فراتر از خاقانی و در غزل فراتر از امیر خسرو و حسن دهلوی دانسته و گفته است:

دهم در قصاید بدانسان ندا	که خاقانی آنجا کند جان فدا
به جلوه درآید گر آن دلفریب	که از دل برد هوش و از جان شکیب
طریق غزل را بداند که چیست	کدام است خسرو، حسن نیز کیست

از دیوان هاتفی بجز ابیاتی که به صورت پراکنده در برخی از جنگها آمده است، آنچه شناخته شده بخشی از یک مجموعه خطی است که با شماره ۸۳۴ در دارالکتب قاهره نگهداری می شود و عنوان مجموعه، دیوان عبدالله هاتفی است. «ضمن مجموعه من ورقه ۱۳۱-۱۰۳ مسطرته ۱۵ سطرأ فی ۱۷×۱۱» (مقدمه شیرین و خسرو، ص XIX) اما از مثنوی های او نسخه های متعددی در ایران و خارج از ایران موجود است.

پیش از اینکه به بررسی مثنوی های هاتفی بپردازیم، توجه به این نکته را ضروری می دانیم که هاتفی در تمرنامه، ساقی نامه ای زیبا سروده است که فخرالزمانی آن را در تذکره میخانه آورده است. برای نمونه چند بیت از این ساقی نامه ذکر می شود:

بیا ساقی آن می که غم می برد	فرح می رساند، الم می برد
بیا ای بریشم زن طرّفه روی	که هم طرفه رویی و هم طرفه گوی
به یک نغمه دلکشم بنده کن	ز چشمت بکش وز لب زنده کن
بیا ساقی آن لعل گون باده را	که بشکست بازار بیجاده را
به من ده که مدهوش و مستم کند	خراباتی و می پرستم کند...

(میخانه، ص ۱۲۲)

منظومه های هاتفی

چنانکه پیش از این گفتیم، عمده شهرت هاتفی در مثنوی سرایی است. از زمانی که به شعر و شاعری دست زده آرزومند بوده که روزی بتواند پنج منظومه به شیوه نظامی بسراید، اما از عظمت کار واهمه داشته است، برای آغاز کار با استاد و دایی خود یعنی بزرگترین شاعر قرن نهم، عبدالرحمن جامی مشورت می کند، و جامی پس از آزمایش هاتفی، تصمیم وی را تأیید می کند و به درخواست وی نخستین بیت لیلی و مجنون را نیز می سراید:

ایمن نامه که خامه کرد بنیاد توقیع قبول روزیش باد

(نسخه کمبریج، بیت ۱)

هاتفی وقتی که نخستین منظومه خود را به پایان می رساند از خداوند سپاسگزاری می کند و آرزو می نماید که بتواند چهار منظومه دیگر را نیز بسراید:

از شوخی طبع سحر سنجم	می بود هوای پنج گنجم
افتاد ز بعد مدتی رنج	در دست مرا کلید یک گنج
هست آن هوسم که بار دیگر	کوبم در آن چهار دیگر
باشد که خدا دهد مرادم	سازد ز کمال لطف شادم

(آخرین صفحه لیلی و مجنون، نسخه کمبریج)

آرزویی که هاتفی داشت تا حدی برآورده شد. در مقابل ۴ منظومه از ۵ منظومه نظامی مثنویهایی سرود، فقط مخزن الاسرار بی پاسخ ماند. البته چنانکه خواهیم دید به سرودن منظومه پنجمی به نام «شاهنامه» درباره فتوحات شاه اسماعیل هم دست زد، اما هرگز آن را به پایان نبرد.

منظومه‌های هاتفی به ترتیب عبارتند از: ۱- لیلی و مجنون، ۲- شیرین و خسرو، ۳- هفت منظر، ۴- تیمورنامه یا تمرنامه و ۵- شاهنامه. همچنانکه نظامی در آخرین اثر خود (اسکندرنامه) ترتیب سرودن مثنویهایش را ذکر کرده، هاتفی نیز در تمرنامه چنین کرده و سروده است:

من آن روز کز طبع گنجینه سنج	نشستم به صراف‌ی پنج گنج
گرفتم ز لیلی و مجنون نخست	وزان صورت دعویسم شد درست
شد آن نقش فرخ چو گیتی پسند	ز شیرین و خسرو شدم بهره‌مند
چو آن گلستان را بیاراستم	از آن خوشتر آمد که می‌خواستم
چو باز آمدم زان همایون سفر	سوی هفت منظر فکندم نظر
شدم چون ز افسانه گفتن خموش...	هوای سکندر ز دل برد هوش...

لیلی و مجنون

لیلی و مجنون چنانکه از نامش پیداست، به تقلید از لیلی و مجنون حکیم نظامی سروده شده است. چنانکه می‌دانیم نظامی چون پیشنهاد به نظم کشیدن لیلی و مجنون را دریافت کرد آن را مناسب حال و هوای شعر خود نمی‌دانست و به سرودن آن تمایل چندانی نداشت، اما چون به اصرار فرزندش محمد آن را سرود، یکی از شاهکارهای کم‌نظیر ادبیات فارسی از کار درآمد و شاعران فراوانی را به تقلید از آن واداشت، که هیچکدام از تقلیدها نتوانست به پایه اثر وی برسد.

لیلی و مجنون هاتفی نیز اگرچه اثری به نسبت موفق است، اما به پای لیلی و مجنون نظامی نمی‌رسد این اثر که نخستین منظومه هاتفی است از نظر حجم دو هزار و اندی بیت دارد یعنی کمتر از نیمی از لیلی و مجنون نظامی است.^۷ بسیار ساده، روان و صمیمی سروده شده و پیچیدگی و شاخ برگ چندانی ندارد. اثر هاتفی بر خلاف نظامی به سفارش کسی پدید نیامده، بلکه زائیده علاقه سراینده آن است. این اثر با ابیات زیر آغاز شده است:

این نامه که خامه کرد بنیاد	توقیع قبول روزیش باد
طغراش به نام پادشاهی	کو راست چو عرش بارگاهی
سلطان سریر ملک هستی	بنیاد نه بلند و پستی...

(نخستین صفحه نسخه کمریج)

و ابیات پایانی آن چنین است:

می‌بود همیشه شوق اینم	کز خرمن گنجه خوشه چینم
صدشکر که شد میسر آخر	وین بخت رسید بر سر آخر
این نامه نام بخش نامسی	چون یافت سعادت تمامی
کردند ندا از این کهن دیر	کاحسنت احسنت، تم بالخیر

(همان آخرین ابیات)

این کتاب چند بار در هندوستان و اتحاد جماهیر شوروی سابق به چاپ رسیده است.

شیرین و خسرو

دومین مثنوی هاتفی، شیرین و خسرو است، این کتاب گاهی به همین صورت و گاه به صورت خسرو و شیرین (تذکره میخانه و نسخه مجلس) و حتی در نسخه‌ای از کتابخانه ملک به صورت شیرین و فرهاد خوانده شده، اما هاتفی آن را شیرین و خسرو نام نهاده است. این اثر از لیلی و مجنون استادانه‌تر سروده شده است و ابیات آغازین آن چنین است:

خداوندا به عشقم زندگی ده به فرقم تاج عزّ بندگی نه
من نادان که هستم طفل این‌راه کن از لوح دلم تعلیم الله

(صفحه یک نسخه کمبریج)

سراینده در سبب سرودن این اثر گفته است که چون لیلی و مجنون را به پایان رساندم، نسخه کامل آن را به جامی نشان دادم و او با خواندن لیلی و مجنون مرا تحسین کرد و از من خواست که شیرین و خسرو را به نام امیرعلی شیر نوایی به نظم درآورم:

در آن ساعت که از فضل الهی
ز بهر عشق‌بازان جگرخون
من آن ابیات را بردم تمامی
چو دید آن خسرو ملک معانی
به تحسین گفت احسن‌تای‌جوانمرد
که آیین سخن را تازه کردی
چو گفתי قصه لیلی و مجنون
بگو افسانه شیرین و خسرو
...چومانی در قلم، رستم به شمشیر
بود کز یمن این نام گرمی

گشادم چشمه خضر از سیاهی
نوشتم قصه لیلی و مجنون
به نزد حضرت مخدوم جامی
سوادی، در وی آب زندگانی
زبان بگشاد و بر من آفرین کرد
در این معنی بلند آوازه گردی
حدیث عشق ایشان نوشد اکنون
که گردد آن مه فرخنده هم نو
نظام دولت و ملت علی شیر
شود این نامه ببقدر نامی
(همان برگ، ص ۸ و ۹)

شیرین و خسرو نیز مانند لیلی و مجنون به نسبت خسرو و شیرین نظامی مختصر است و حدود ۲۰۰۰ بیت می‌باشد و هاتفی در ابیات پایانی گفته است که هنگام آغاز این کتاب هزاران نقش دلفریب در خیال داشتم که می‌خواستم آن را در این کتاب درج کنم، اما چون نبودن مشوق مرا دل‌سرد کرده بود، فقط اندکی از آنها را در این اثر به کار بردم.

در آن فرصت که گشتم نقش‌پرداز
هزاران بود نقش دلفریبم
از آنها نقش بستم اندکی را
ز کار خویشتن دل‌سرد بودم

که این دیبای چینی را کنم ساز
که بردی هریکی از جان شکیم
بکردم جلوه‌گر از صدیکی را
از آن، صنعتگری کمتر نمودم
(همان، صفحه آخر)

و بعد مدعی شده است که اگر به من اهتمامی می‌شد اشعارم از فردوسی نیز برتر می‌شد. اما سپس از ادامه اذعالب فروبسته و با این چند بیت سخن را به پایان برده است:

خداوندا چو این نوباوه بکر	برون آمسد ز نخل نوبسر فکر
چنانش کن ز خوبی شور بازار	که باشد مشتری از جان خریدار
به‌نیکویی چنان کن نامدارش	که باشد بر سعادت ختم کارش

(همان)

شیرین و خسرو به اهتمام سعدالله اسدالله یف تصحیح شده و با مقدمه‌ی مفصل در سال ۱۹۷۷ در مسکو چاپ شده است.

هفت منظر

سومین منظومه هاتفی، هفت منظر نام دارد که آن را به تقلید از هفت پیکر نظامی سروده است و حدود ۲۴۵۰ بیت دارد. این منظومه همانند سایر آثار هاتفی تعقید ندارد. و داستانهای فرعی آن خواندنی است. هفت منظر با ابیات زیر آغاز شده است:

ای نگارنده صحیفه غیب	نام تو صدر صفحه لاریب
نقش‌پرداز کارخانه کن	کارساز جهان بی سر و بن

(نسخه کمبریج، برگ ۶۷)

سام میرزا نیز هفت منظر را از مثنویهای دیگر هاتفی در مرتبه‌ای پایین‌تر دانسته، اما حکایت‌های آن را پسندیده است: «در خور مثنویات او نیست اما حکایت‌های خوب بسته است.» (تحفه سامی، ص ۱۶۲)

چند بیت در شکوه و شکایت از هنرنشناسی اهل روزگار درج می‌گردد:

... من مسکین بسی الم دیدم	همه از دور چرخ، غم دیدم
مهرة خر به نرخ گوهر بود	بل ز گوهر گرانبهاتر بود
پیش آن قوم بیش داشت حساب	بیضه ماکیان ز در خوشاب

(نسخه کمبریج، برگ ۷۳)

کتاب هفت منظر با نام هفت پیکر، به وسیله لامعی برسوی (از اهالی بروسه روم) به ترکی ترجمه شده است. (تاریخ نظم و نشر، ص ۳۹۰)

تیمورنامه یا تمرنامه

از این کتاب با نامهای تیمورنامه، تمرنامه و ظفرنامه یاد شده است. هاتفی این اثر را در برابر اسکندرنامه نظامی سروده است. این کتاب به سفارش بدیع‌الزمان میرزا فرزند سلطان حسین میرزا بایقرا (م ۹۲۰) و به نام سلطان حسین به نظم کشیده شده است. تمرنامه خلاصه منظوم «ظفرنامه تیموری» اثر شرف‌الدین علی یزدی است، و به همین دلیل است که آن را ظفرنامه هم خوانده‌اند و در سال ۱۸۶۹ در لکهنو با نام «ظفرنامه هاتفی» به چاپ رسیده است.

اینکه هاتفی به جای تیمورنامه آن را تمرنامه خوانده است، ظاهراً به دلیل وزن مناسبتر واژه تمرنامه برای درج در بحر متقارب می باشد.

به هر حال این مثنوی بهترین و زیباترین اثر هاتفی است که مدت زیادی از عمر خود را صرف سرودن آن کرده است. سام میرزا نوشته است که «در مدت چهل سال تمام کرده، چرا که چند نوبت ابیات را بعد از اتمام پسند ناکرده از آنجا بیرون کرده است.» (تحفه سامی، ص ۱۶۳)

در مورد تعداد ابیات آن اختلاف نظر وجود دارد، مثلاً سام میرزا تعداد آن را بیست و یک هزار بیت دانسته است، که یقیناً اشتباه است، در تذکره میخانه تعداد ابیاتش چهار هزار و به نقل از زیرنویس آتشکده در فهرست کتابخانه سپهسالار دارای ۴۶۵۶ بیت شمرده شده است، به هر حال تعداد ابیات تمرنامه در همین حدود (۴۶۰۰-۴۵۰۰ بیت) است.

تمرنامه با ابیات زیر آغاز شده است:

نیارد که با کس نه او پی برد

به نسام خدایسی که فکر و خرد

که او هست، لیکن ندانست چیست...

همین دید ازو عقل چون بنگریست

(نسخه کمبریج، برگ ۶۰)

ظفرنامه عبدالله هاتفی به وسیله میرحسین دوست سنبهلی مرادآبادی، صاحب تذکره حسینی به نشر درآمده است. (تاریخ تذکره های فارسی، ص ۲۱۲)

تیمورنامه، تحت عنوان ظفرنامه، یک بار در سال ۱۸۶۹ در لکهنو بار دیگر در سال ۱۹۵۷ در مدرس به چاپ رسیده است.

شاهنامه یا شهنشاهنامه

آخرین اثر هاتفی شاهنامه یا شهنشاهنامه در ذکر فتوحات شاه اسماعیل صفوی است که داستان ملاقات شاه اسماعیل با هاتفی در سال ۹۱۶ هـ و مأموریت یافتن از طرف شخص شاه اسماعیل برای این امر در تذکره های تحفه سامی، آتشکده آذر و میخانه بیان شده و پاره ای از آن پیش از این نقل گردید. سام میرزا در این باره نوشته است: «... او را به نظم فتوحات شاهی مأمور گردانید. مولانا انگشت قبول بر دیده نهاده، منظور عنایات بلا نهاییات شد و موازی هزار بیت از آن کتاب به نظم درآورده، اما به اتمام آن توفیق نیافت، و الحق اگر آن مثنوی تمام می شد، ناسخ سایر مثنویات او می شد.» (تحفه سامی، ص ۱۶۴)

در تذکره میخانه عیناً همین مطلب، احتمالاً از روی همین، کتاب نوشته و به جای «ناسخ مثنویات او» «ناسخ مثنویات معاصران او» نوشته است. (ص ۱۱۷) سام میرزا و به تبع او در تذکره میخانه این ابیات از شاهنامه درج شده است:

چو بر جدش آیین پیغمبری

بر او ختم شد منصب سمروری

سرشته به مردی و مردانگی

مثل در زمانه به فرزاندگی

دگر زن نیامد از او در وجود

چه مردی که هر کس که نامش شنود

ز اندازه بذل او کم بود...

به هم دخل کونین اگر ضم بود

(تحفه سامی، ص ۱۶۴)

از زمانی که شاه اسماعیل در ۹۱۶ هـ با هاتفی ملاقات می‌کند تا محرم ۹۲۷ که هاتفی چشم از جهان می‌بندد ده سال و اندماه می‌گذرد، اما هاتفی فقط هزار بیت از شاهنامه‌اش را می‌سراید، چرا در طول ده سال فقط هزار بیت؟

این پرسش را می‌توان به دو وجه پاسخ گفت، یکی اینکه هاتفی در آن زمان آنقدر پیر و از کار افتاده بوده که توان چنین کاری را نداشته است، چه این ملاقات نیز در سن نود و چهارسالگی هاتفی اتفاق افتاده است. اینکه سام میرزا نوشته است تمرنامه را در مدت چهل سال به نظم کشید نیز می‌تواند گواه این امر باشد. اگر پیروی و ناتوانی دلیل این امر نباشد باید احتمال داد که هاتفی در سنین کهولت دیگر قصد مداحی و ستایش نداشته، و به دلیل شرم حضور شاه اسماعیل پذیرفته است که این کار را انجام دهد، اما عملاً رغبتی نشان نداده و آن را ناتمام گذاشته است.

یادداشت‌ها

۱. بدیهی است که اگر فقط نوشته‌های تذکره میخانه را بخواهیم ملاک قضاوت درباره طول عمر و سال تولد و مرگ هاتفی قرار دهیم، اصلاً سالهای ذکر شده با هم سازگار نیست، زیرا از یک سو هنگام ملاقات با شاه اسماعیل او را ۹۴ ساله دانسته و از سوی دیگر سال مرگ وی را ۹۱۴ نوشته است. در این صورت ۳ سال پیش از عزیمت شاه اسماعیل به خراسان باید هاتفی مرده باشد.
۲. یادآوری می‌شود که سال تألیف تحفه سامی ۹۵۷، سال نگارش تذکره میخانه ۱۰۲۸ و سال تألیف آتشکده آذر ۱۱۹۳-۱۱۷۴ می‌باشد.
۳. میرهمایون، اصلاً اسفراینی است ولی چون مدتی در تبریز به سر برده به تبریزی معروف شده است. (رک. میخانه، ص ۱۱۲)
۴. کپک میرزا، لقب محمدمحسن میرزا ابن سلطان حسین میرزا باقرا است، وی به سال ۹۱۳ در جنگ محمدخان شیانی که در مشهد رخ داده، کشته شده. (حبیب‌السیر، روضه الصفا، عالم آراء، به نقل از زیرنویس میخانه، ص ۱۱۳)
۵. در خور به یادآوری است که مجالس النفاثات را امیرعلیشیر نوایی در اصل به ترکی جغتایی نوشته است و در سال ۸۹۶ هـ تألیف شده است و بعدها چندین بار به زبان فارسی ترجمه شده است.
۶. اینجانب لیلی و مجنون هاتفی را از روی نسخه‌ای که در اختیار داشته‌ام به طور کامل بازنویسی و تصحیح کرده‌ام و ان شاءالله پس از مقابله با چند نسخه دیگر به همراه چند اثر دیگر هاتفی نسبت به چاپ آنها اقدام خواهم کرد.
۷. تعداد ابیات لیلی و مجنون هاتفی در تذکره میخانه به غلط ۴۰۰۰ بیت نوشته شده است.

منابع

- آذربیکدلی، لطفعلی بیک. (۱۳۳۶). آتشکده آذر. شرح و تصحیح حسن سادات ناصری، چاپخانه حیدری.
- خواندمیر، غیاث‌الدین بن هماد الدین الحسینی. (۱۳۶۲). تاریخ حبیب‌السیر. زیر نظر محمد دبیرسیاقی، کتابفروشی خیام، چاپ سوم.
- رازی، امین احمد. (بی تا). هفت اقلیم. تصحیح جواد فاضل، ج ۲، کتابفروشی علی اکبر علمی.
- روملو، حسن بیگ. (۱۳۵۷). احسن التواریخ. تصحیح عبدالحسین نوایی، انتشارات بابک، اسفندماه.

- رادفر، ابوالقاسم. (۱۳۷۱). کتابشناسی نظامی گنجوی، تهران: مؤسسه مطالعات و تحقیقات فرهنگی.
- سام میرزای صفوی، (بی تا). تذکره تحفه سامی. تصحیح رکن الدین همایون فرخ، انتشارات علمی.
- صفا، ذبیح الله. (۱۳۶۹). تاریخ ادبیات در ایران. انتشارات فردوس، تهران، چاپ ششم، ۱۳۶۹.
- فخرالزمانی قزوینی، ملاعبدالنبی (۱۳۶۳) تذکره میخانه. تصحیح و تنقیح احمد گلچین معانی، انتشارات اقبال، چاپ سوم.
- گلچین معانی، احمد. (۱۳۶۳) تاریخ تذکره های فارسی، انتشارات کتابخانه سنایی، چاپ دوم.
- نفیسی، سعید. (۱۳۶۳) تاریخ نظم و نثر در ایران و... انتشارات فروغی، تهران: چاپ دوم.
- نوایی، میرنظام الدین علیشیر (۱۳۶۳) ترجمه مجالس النفائس. به اهتمام علی اصغر حکمت، تهران: چاپ بانک ملی ایران.
- هاتفی خرجردی عبدالله. اربعة هاتفی. نسخه خطی دانشگاه کمبریج، با شماره. add.3149.
- لیلی و مجنون. نسخه خطی دانشگاه کمبریج، با شماره OR. 466.

نظری و گذری بر یکی از منابع شعری سده نهم هجری (تذکره الشعرا)

دکتر کامران کسائی*

چکیده

کتاب‌های تذکره زبان فارسی که همزمان با آغاز شعر و شاعری و ظهور شاعران و سخنوران فارسی‌سرا در عرصه تاریخ ادبیات ایران از سوی تذکره نویسان به رشته تحریر در آمدند و شرح احوال و اشعار گویندگان زبان فارسی در آنها نگارش یافتند، هر چند از کهن‌ترین منابع در زمینه شناخت شاعران هستند و نویسندگان و منتقدان ادبی دوران معاصر نیز در بسیاری از موارد از این کتاب‌ها استفاده و به گفته‌های آنان اقتباس کرده‌اند، ولی تعداد زیادی از این تذکره‌ها، سرشار از گفته‌های بیهوده، پوچ و بی‌اعتباری هستند و بی‌دقتی‌ها و نادرستی‌های فراوانی در آنها به چشم می‌خورد که در جای خود قابل تامل و بررسی است، تا جایی که در بعضی موارد به افسانه‌پردازی و خیال‌پردازی‌های کودکانه می‌مانند که حاکی از بی‌خبری نویسندگان آنها از آثار و احوال شاعران گذشته و همزمان خودشان است که خود را یک‌تاز میدان تذکره‌نویسی دانسته و بدون اقتباس و استناد از تذکره‌های پیشین به این کار اقدام ورزیده‌اند و برخی از آنان حتی مستشرقان سرشناس را نیز به انحراف کشانده و از مقصد دور انداخته‌اند. این اشتباهات در بیشتر زمینه‌های شرح احوال شاعران که خوشبختانه بسیاری از ادیبان و صاحب‌نظران بنام، هنگام تصحیح دیوان‌های شاعران و یا در کتاب‌های تاریخ ادبیات و نقدهای ادبی با دقت و مطالعه و تفحص در این تذکره‌ها این نکات را نیک دریافته‌اند و آنها را بررسی کرده‌اند و بسیاری دیگر نیز این مسائل را در نیافته‌اند و بر آنها صحه گذاشته‌اند که این خود مقوله دیگری است.

واژه‌های کلیدی: تذکره‌الشعراء، دولتشاه سمرقندی، شاعران، تذکره‌نویسان.

مقدمه

تذکره‌الشعراء دولتشاه سمرقندی که در اواخر سده نهم نوشته شده، یکی از این تذکره‌های نه چندان معتبر است که سهم زیادی از این گزافه‌گوئی‌ها و داستان‌پردازی‌ها دارد و در کمتر منبع و مآخذ ادبی است که ذکری از آن به میان نیامده باشد. تا جایی که مصحح این تذکره در مقدمه آن به تفصیل این اشتباهات را یادآوری کرده که در جای خود به پاره‌ای از آنها اشاره خواهیم کرد. چرا که محور این هم‌اندیشی در باره شعر سده نهم است و ما نیز بر آن شدیم که با توجه به همین موضوع، یکی از منابع شعری این دوره را تا جای ممکن از نظر بگذرانیم و به نقد و بررسی آن بپردازیم تا آشنایی بیشتری با این کتاب حاصل گردد، هر چند که نام این تذکره بر بیشتر اهل ادب آشناست ولی این فرصت هست که با نقل برخی از اقوال آن، ابهامات باقیمانده از میان برود. پس

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه بین‌المللی امام خمینی قزوین.

در آغاز، این کتاب را بیشتر معرفی می‌کنیم و سپس به خاطر پرهیز از درازی سخن به ذکر نام چند شاعر از بیست شاعر برجسته‌ای که در طبقه اول آن آمده‌اند، می‌پردازیم و با استناد بر گفته‌های دیگر بزرگان و شواهدی که در دست داریم، بر بخشی از گفته‌ها و نوشته‌های نویسنده آن خط بطلان می‌کشیم. البته شاید بهتر می‌بود با توجه به موضوع این همایش به ذکر شاعران طبقه هفتم (سده نهم) می‌پرداختیم. زیرا اطلاعات این تذکره در باره شاعران گذشته خود ممکن است فاقد اعتبار و به قول معروف دست دوم به حساب آید ولی با آنچه که نویسنده این تذکره گفته چنین برمی‌آید که پیش از او کسی شرح حال شعرا را جمع‌آوری نکرده و ننوشته است. به علاوه، نگارنده چند سالی است در باره شرح احوال و آثار گویندگان سده چهارم تا ششم مطالبی را از همین تذکره‌ها یادداشت کرده و این مقوله را شایسته بحث و کنجکاو ی بیشتری دیده که امید است قبول افتد.

نخست مختصری در باب این کتاب

نام آن «تذکره الشعرا» و نویسنده آن «امیر دولتشاه بن علاءالدوله بخت شاه غازی سمرقندی» است که به اختصار به او دولتشاه سمرقندی گفته‌اند وی از جمله نویسندگان مشهور سده نهم هجری است که تذکره خود را در سال ۸۹۲ ه.ق. به پایان برده است. این تذکره دومین کتاب معتبر فارسی در شرح احوال شاعران است. یعنی پس از لباب‌الالباب عوفی بخارایی در سده هفتم و شاید بتوان با احتساب کتاب چهار مقاله «مجمع‌النوادر» نظامی عروضی سمرقندی که در سده ششم نوشته شده، این کتاب را سومین تذکره به حساب آورد.

دولتشاه پس از یک مقدمه در ذکر چند تن از شاعران تازی گوی، کتابش را به هفت طبقه از گویندگان زبان فارسی اختصاص داده که در صدر طبقه اول نام رودکی و در طبقه هفتم نام بیست تن از شاعران معاصر دولتشاه آمده که در زمان تالیف این تذکره در گذشته‌اند و در پایان نیز «خاتمه» ای بر کتاب افزوده و از بزرگان ادب هم‌زمان خود نام برده که در مجموع شرح احوال و آثار بیش از صد و چهل تن از سخنوران فارسی‌گو در این تذکره گرد آمده است.

از قرائن و شواهد موجود چنین برمی‌آید که دولتشاه خودش را نخستین کسی می‌دانسته که حالات این طایفه [شاعران] را هیچ آفریده ضبط ننموده، اگر سطری بر وجه صواب در این ابواب نموده آید، حقا که بر وجه صلاح خواهد بود. (۱)

چه بسا اگر نویسنده این تذکره، از تذکره‌های پیشین بی‌اطلاع نمی‌بود، تا این مقدار به گرافه‌گویی نمی‌پرداخت و گفتارهای نادرست او نیز به این اندازه نمی‌شد. کما این که استاد صفا در باره او گفته است: «این خطاها و سهوها هر چه بیشتر به دوران‌های قدیم مربوط باشد، نابخشودنی‌تر است و چنین به نظر می‌آید که مولف کتاب هنگام ایراد اخبار و روایات در باره شاعران و شاهان و رجال قدیم و گاه دوران‌های نزدیک به خود، به روایات شفاهی و آنچه از راه سمع بدو رسیده بود اکتفا نکرده و از مراجعه به مأخذ متقن سر باز زده است...» (۲)

با توجه به این موضوع، این سخن مصحح تذکره‌الشعرا در باب ارزش و اهمیت این تذکره، که آن را نفیس، بی‌نظیر، جالب و دلکش و نخستین تصنیف جامع و کامل در تاریخ ادبیات ایران دانسته (۳)، نادرست می‌نماید.

همانگونه که در چکیده این مقاله گفتیم، گزافه‌گویی‌ها و داستان‌پردازی‌های دولتشاه، بعضی از مستشرقان اروپایی را نیز به بیراهه کشانده، چرا که عده‌ای از آنها از جمله ادوارد براون، این کتاب را مورد اعتماد و یگانه مرجع و مأخذ معتبر تاریخی و ادبی در باره نویسندگان و گویندگان ایران دانسته‌اند (۴).

در باب انحطاط ادبی و انتقاد از تذکره دولتشاه، بسیاری داد سخن داده‌اند. در جمله مصحح آن است که گفته: «اما باید متذکر شویم که علی‌رغم ارزش زیاد و اهمیت فوق‌العاده ادبی» تذکره الشعراء دولتشاه سمرقندی، دارای اشتباهات بیشمار تاریخی و بهترین نمونه سیر انحطاط ادبی در سده نهم هجری و شاهد صادق اهمال و تکاسل و عدم تحقیق و تتبع در مسائل تاریخی عصر مزبور می‌باشد^(۵) و در ادامه به پاره‌ای از آنها اشاره کرده، از جمله: نسبت دادن ویس و رامین به نظامی عروضی و گاه به نظامی گنجوی و یا این که اصل ناصر خسرو قبادیانی را از اصفهان دانسته که او را با ناصر خسرو اصفهانی (م. ۷۳۵) اشتباه کرده است^(۶). استاد و محقق فقید، ملک‌الشعراء بهار نیز در سبک شناسی خود، به نمونه‌ای از این بی‌دقتی‌ها و عدم تحقیق این نویسنده، در مورد نویسندگان و کتاب‌های عربی و نیز شاعران پارسی‌گو اشاره کرده^(۷) که برای پرهیز از درازی سخن از ذکر آن موارد در می‌گذریم. مصحح این کتاب، بار دیگر در مقدمه آن چنین گفته است: «بدین طریق، سرتاسر تذکره دولتشاهی، علیرغم نفاست و عظمت قدر آن، انباشته از اشتباهات بیشمار ادبی و تاریخی است و نگارنده را در تصحیح اشتباهات ادبی و تاریخی تذکره‌الشعراء، یادداشت‌هایی است که طی آنها با استفاده از مآخذ معتبر تاریخی و ادبی، به قدر مقدور و به رفع اغلاط دولتشاه کوشیده است و آرزو داشت که تحقیقات مزبور در ذیل متن حاضر به طبع برسد ولی به علت شتاب ناشر انتشار آن فعلاً به تعویق افتاد و امیدوار است که در چاپ دیگر به رفع این نقیصه عظمی کامیاب گردد».^(۸)

همانگونه که ملاحظه شد، اشاره به اغلاط تاریخی و ادبی این تذکره، مورد اعتراف استادان پژوهنده و همچنین مصحح آن بوده ولی توفیق رفع این نقائص به او دست نداده، از همین رو و با استناد و استفاده از منابع معتبر تاریخی و ادبی، بر آنیم تا جایی که بتوانیم آرزوی دیرینه او را برآورده سازیم و بخشی از این اشتباهات را در شرح احوال آثار شاعران ذکر کنیم و پس از آن به نقد و بررسی و تصحیح هر یک بپردازیم.

از بیست شاعری که نامشان در طبقه اول این تذکره آمده^(۹) برای نمونه و جهت اختصار، به ذکر نام این شاعران بسنده می‌کنیم:

- ۱- رودکی
- ۲- غضائری رازی
- ۳- اسدی طوسی
- ۴- منوچهری دامغانی
- ۵- عنصری
- ۶- عسجدی
- ۷- فردوسی طوسی

رودکی

دولتشاه، ضمن معرفی و شرح حال رودکی که او را مقدم‌الشعراء و ندیم مجلس امیر نصر بن احمد سامانی^(۱۰) دانسته گفته است: «وجه تخلص رودکی گویند بدان جهت است که رودکی را در علم موسیقی مهارتی عظیم بوده و بربط را نیکو نواختی و بعضی گویند که رودکی موضوعی است از اعمال بخارا و رودکی از آنجا است»^(۱۱) نخستین گزافه‌گویی این تذکره‌نویس در همین مورد است چرا که رودکی منسوب به رودک یعنی زادگاه او است که از توابع سمرقند است نه بخارا. دیگر این که اگر بنا بود رودکی را به خاطر نواختن رود به این نام بخوانند،

او را رودی می نامیدند نه رودکی (۱۲). همین تذکره نویس، سال درگذشت رودکی را سنه «احدی و ثلاثین و ثلاثمائه» یعنی ۳۳۱ نوشته است. ولی این تاریخ هم درست نیست و روایات در این باب مختلف است ولی تاریخی که در بیشتر کتاب ها ذکر شده و اقوال معتبر بر آن تصریح دارند، سال ۳۲۹ است (۱۴).

غضائری رازی

در باره این شاعر، در تذکره الشعرا آمده است: «در روزگار سلطان محمود سبکتکین بوده و از ولایت ری به عزم خدمت سلطان متوجه غزنین شده و با شعرای دارالملک به مشاعره و معارضه مشغول شده و در مدح سلطان قصیده ای انشاد کرد» (۱۵) که مطلع آن چنین است:

اگر مراد به جاه اندرست و جاه به مال مرا ببین که بینی جمال را به کمال (۱۶)
بر این گفته صاحب تذکره الشعرا خرده گرفته اند و آن را نادرست پنداشته اند. زیرا غضائری در ادامه همین قصیده که در وصف سلطان محمود غزنوی سروده، اشاره صریح به دور بودنش از غزنین دارد:

پیام داد به من بنده دوش باد شمال ز حضرت ملک مال بخش دشمن مال

که شعر شکر به حضرت رسید و بپسندید خدا یگان جهان خسرو خجسته خصال (۱۷)
تذکره نویس دیگری به نام رضاقلیخان هدایت در تذکره مجمع الفصحا که در عهد قاجار نوشته است، به داستان نزاع بین غضائری و عنصری اشاره کرده که وقتی غضائری رازی از شاعران ستایشگر سلطان محمود معاصر عنصری به غزنین آمد و با او ملاقات و مباحثه کرد و با عنصری نزاع کرد و عنصری دیوان او را به آب شست، زیرا غضائری به قصد دیدار با محمود ارزی به غزنین رفت و در محضر او ارج و قربی ویژه یافت. و عنصری به این خاطر دیوان او را از بین برد (۱۸)

این مساله به چنین گستردگی که در تذکره های معاصر بیان شده، در تذکره الشعرا عنوان نگردیده و فقط به اختصار گفته شده که غضائری به مشاعره و معارضه با شعرای دارالملک مشغول بوده که به گمان قوی، همین مورد مد نظر او بوده است.

آنچه تذکره نویسان در این مورد نوشته اند اگر چه درست می نماید و رویدادی است که در این زمان به وقوع پیوسته و قابل انکار نیست، ولی آنچه که در ذیل این حکایت آمده و عنصری را به شستن دیوان غضائری متهم کرده، افسانه ای مجعول از سوی تذکره نویسان است. (۱۹)

زیرا با ابیاتی که از قصیده غضائری نقل کردیم، این نکته را دریافتیم که وی هرگز به غزنین نیامده تا موجب خشم عنصری شود و از زادگاهش ری، برای محمود قصیده فرستاده است. دیگر این که، حتی اگر بپذیریم عنصری دیوان غضائری را با آب شسته است، به خاطر خوبی اشعار او نبوده بلکه می خواسته مردم ری را به سوی خود بکشاند. (۲۰) نکته مهم دیگری که رفتن غضائری را به غزنین رد می کند، انگیزه های مذهبی و سیاسی است، از جمله مذهب غضائری که او را شیعه دانسته اند و وی از ترس محمود هرگز جرات رهسپاری را به غزنین نداشته چرا که اگر می رفت، به سرنوشت فردوسی دچار می شد. (۲۱) همچنین، غضائری شاعر ستایشگر دیلمیان در ری بوده است (۲۲) که این امر هم تشیع او را و هم اقامتش را در ری ثابت می کند.

اسدی طوسی

در باره شرح احوال و زندگی اسدی طوسی در این تذکره، مطلب در خور ذکر یافت نمی‌شود ولی داستان بی‌سر و ته و روایت دروغین و کودکانه‌ای را که نویسنده این تذکره در مورد اسدی نقل کرده و با اصرار فراوان او را استاد فردوسی دانسته و مطالبی را در مورد نظم شاهنامه بیان کرده که ماحصلش این گونه است: «... او را به کرات تکلیف نظم شاهنامه کرده‌اند و استعفا خواسته و پیری را بهانه ساخته ... و فردوسی را به نظم شاهنامه اشارت می‌کرده که این کار به دست تو درست خواهد شد ... فردوسی از غزنین فرار کرد و به طوس آمد و وفاتش نزدیک شد. اسدی را طلب کرد که وقت رحیل است و از نظم شاهنامه قلیلی مانده و چون من رحلت کنم، کسی را قوت آن نباشد که باقی شاهنامه را به نظم در آورد.

استاد گفت بعد از تو من این شغل را به اتمام رسانم ... و از پیش فردوسی بیرون شد و آن شب و روز تا نماز دیگر، چهار هزار بیت باقی شاهنامه بگفت و هنوز فردوسی در حال حیات بود که سواد آن ابیات مطالعه کرد و بر ذهن مستقیم استاد آفرین گفت. و فضلا بر آنند که آنجا که نظم فردوسی آخر شده و به نظم اسدی رسیده، ظاهر آن به فراست معلوم می‌توان کرد» (۲۳)

این گزافه‌گویی و داستان پوچ و بیهوده را فقط دولتشاه سمرقندی نقل کرده و پیش و پس از او هیچ تذکره‌نویسی جسارت ذکر آن را به خود نداده است. اگر اندکی دقت و تامل می‌بود، نویسنده این تذکره به خوبی در می‌یافت که فردوسی بیشتر زندگیش در زمان سامانیان سپری شده و فقط اندکی از عمر خود را در زمان غزنویان گذرانده. در حالی که اسدی توسی، حدود یک سده پس از فردوسی زاده شده و دوران بلوغ او در شاعری در دوران سلجوقیان و بر افتادن غزنویان بوده است. از همین نکته می‌توان دریافت که مهمترین اثر حماسی اسدی یعنی گرشاسپنامه در سال ۴۵۸ (۲۴) حدود نیم سده پس از پایان نظم شاهنامه به اتمام رسیده و بخشی از داستان‌های این منظومه در شاهنامه به نظم کشیده شده که بعدها مآخذ کار اسدی در نظم گرشاسپنامه واقع شده است.

این گفته دور از حقیقت دولتشاه، موجب شده که مستشرقاتی سرشناس چون هرمان اته و ادوارد براون که به تذکره او اعتماد کرده‌اند و آن را اساس کار خود داشته‌اند، فریب این قول دروغ دولتشاه را بخورند و بر اساس آن و با توجه به سال درگذشت اسدی و شواهدی دیگر، چنین پنداشته‌اند که دو اسدی شاعر در تاریخ ادبیات ایران وجود داشته‌اند. یکی اسدی بزرگ یا اسدی پدر یعنی ابونصر احمد بن منصور طوسی و دیگری، پسرش، علی‌بن احمد توسی که سراینده، گرشاسپنامه (۲۵) و همین شاعر مورد نظر ماست.

از آنچه گفته شد، در می‌یابیم که استناد و اتکاء به چنین گفته‌های نادرست، چه نتایج ناگواری در پی داشته و چگونه افکار و اندیشه‌های محققان و پژوهندگان تاریخ ادب فارسی را آشفته ساخته است. جالب اینجا است که تذکره نویسانی چون نظامی عروضی و عوفی هیچ نامی از اسدی نبرده‌اند ولی در دوران متأخر، رضاقلیخان هدایت نیز به مقایسه بین اسدی و فردوسی پرداخته و مانند دولتشاه، اسدی را استاد فردوسی دانسته است. (۲۶)

منوچهری دامغانی

دولتشاه، نام او را چنین آورده است: «ملک‌الافاضل، استاد منوچهر شصت کله (۲۷)». نخستین اشتباه او در معرفی نام و شهرت این شاعر است. به این دلیل که بین نام او که احمد بن قوص منوچهری دامغانی بوده با شاعری دیگر به نام احمد بن منوچهر همدانی که ملقب به شصت کله و از شاعران دوره سلجوقی در عصر طغرل

سوم (۵۹۰-۵۷۳) بوده، مشابهت اسمی وجود داشته و همین امر موجب خلط عجیب بین این دو شاعر شده است (۲۸). در باره خاستگاه و زادگاه او نیز، دولتشاه به بیراهه رفته و او را از ولایت بلخ دانسته (۲۹) در حالی که منوچهری در بیتی از قصیده‌اش، خود را دامغانی نامیده و چنین گفته است:

سوی تاج عمر اینان هم بدینسان بیامد منوچهری دامغانی (۳۰)

در همین کتاب آمده است: «منوچهری در زمان دولت محمود غزنوی بوده و او را از شعرای حضرت سلطان محمود شمرده‌اند (۳۱) در حالی که او نه در زمان سلطان محمود می‌زیسته چرا که وفاتش در جوانی به سال ۴۳۲ و در زمان سلطان مسعود روی داده و نه در دیوانش هرگز شعری به نام محمود دیده می‌شود (۳۲). از همین روست که نامش چون شاعران عصر محمود بلندآوازه نگردید و در تواریخ دوره مسعود غزنوی از جمله تاریخ بیهقی نیز هیچ ذکری از او در میان نیست و از نواخت‌های سلطان زمان خود نیز بهره‌ای نگرفت (۳۳).

دولتشاه، به واسطه همین اشتباه در نام منوچهری، او را شاگرد شاعری به نام ابوالفرج سجزی دانسته (۳۴) در حالی که این شخص بنا بر گفته خود دولتشاه که نامش را در طبقه اول شاعران تذکره‌اش آورده (۳۵)، گوینده و سراینده سده چهارم هجری در سیستان و ستایشگر سیمجوریان بوده که در غزل‌هایش از غزنویان به زشتی یاد کرده است (۳۶) و معروف است که سبکتکین پس از براندازی ابوعلی سیمجوری، ابوالفرج سجزی را گرفت و به شفاعت عنصری، از آزار او درگذشت (۳۷). بنابر این، شاگردی کردن منوچهری پیش از نظر زمان و اقامتگاه آن دو بعید به نظر می‌رسد. ادوارد براون و هرمان اته در این مورد نیز به گفته دولتشاه استناد کرده‌اند و ابوالفرج سگری یا سیستانی را استاد منوچهری و او را شاگرد ابوالفرج دانسته‌اند (۳۸).

عنصری

صاحب تذکره‌الشعرا، عنصری را از بزرگی تا جایی ستوده که او را پیشوا و مقدم شاعران عهد محمود دانسته و چهارصد شاعر روزگار او بر شاگردی عنصری مقرر و معترف بودند (۳۹). این نظر دولتشاه در حق عنصری به حدی راه اغراق و تکلف پیموده که او را بر فردوسی نیز برتری داده و بر این باور بوده که فردوسی، عنصری را در شاهنامه تحسین بلیغ می‌کند (۴۰). در ادامه سخنانش، آنجایی که شرح حال فردوسی را بازگو کرده، عنصری را موجب شهرت فردوسی نزد سلطان محمود دانسته و بار دیگر داستان عجیب و غریبی در این باره نقل کرده که ذکر بخشی از آن خالی از لطف نمی‌نماید: «... در سر او [فردوسی]، آرزوی صحبت استاد عنصری می‌بود و از غایت جاه عنصری، او را از این آرزو میسر نمی‌شد تا روزی به حیل، خود را در مجلس عنصری گنجانده و در آن مجلس، عسجدی و فرخی که هر دو شاگرد عنصری‌اند حاضر بودند، استاد عنصری فردوسی را گفت: ای برادر در مجلس شعرا جز شاعر نمی‌گنجد فردوسی گفت بنده را در این فن اندک مایه شروعی هست. استاد عنصری جهت آزمون طبع او مصراع‌ی گفت: «چون عارض تو ماه نباشد روشن» عسجدی گفت: «مانند رخت گف نبود در گلشن» فرخی گفت: «مژگانیت همی گذر کند از جوشن» فردوسی گفت: «مانند سنان گیو در جنگ پشن» همگنان از حسن کلام او تعجب کردند و آفرین گفتند. عنصری فردوسی را گفت: زیبا گفتی. مگر تو را در تاریخ سلاطین عجم وقوفی هست. گفت: بلی. عنصری، فردوسی را در شیوه شاعری قادر یافت و مصاحب خود ساخت و سلطان محمود، عنصری را فرموده بود که تاریخ ملوک عجم را به قید نظم در آورده و عنصری بهانه می‌کرد ... و فردوسی

را پرسید که توانی نظم شاهنامه گفت؟ فردوسی گفت: بلی. استاد عنصری از این سخن خرم شد و به عرض رسانید که جوانی خراسانی آمده بسیار خوش طبع و بر سخن دری قادر است. گمان بنده آن است که از عهده نظم تاریخ عجم و شاهنامه بیرون تواند آمد (۴۱)

ادوارد براون نیز این قول دولتشاه را ذکر کرده و بر آن خرده گرفته و وانمود کرده که این داستان در قدیمی‌ترین مآخذ مربوط به فردوسی نیامده (۴۲). دولتشاه در این مورد هم شواهد و روایات تاریخی را نادیده گرفته و به چنین داستان‌پردازی بیهودای روی آورده است.

همانگونه که گفتیم، فردوسی بیشتر حیاتش را در عهد سامانیان گذرانده و فقط چند سال آخر عمرش در زمان غزنویان بوده است. بنابر این، فردوسی چندین سال پیش از عنصری می‌زیسته و تا زمان شهرت او در دربار سلطان محمود، فردوسی نظم شاهنامه را نیز به پایان برده و به پیری رسیده بود. دلیل آمیزش زندگی فردوسی را با این افسانه‌ها و تخیلات، بزرگی مقام و مرتبه علمی و ملی او دانسته‌اند (۴۳). نکته دیگری که ذکر آن لازم است و این گفته دولتشاه را به کلی رد می‌کند، این است که هنگام آغاز نظم شاهنامه در سال ۳۶۵ یا ۳۷۰ عنصری جوانی خردسال بوده که هنوز به شهرت شاعری نرسیده بود و شاید زمانی که فردوسی به سلطنت سلطان محمود و جلوس او به تخت پادشاهی در شاهنامه در سال ۳۸۷ اشاره کرده، تازه به دربار سلطان راه یافته بوده است.

عسجدی

در تذکره‌الشعراء، هنگامی که از بیست فاضل طبقه اول نام برده، نام او را عسجدی بخارایی (۴۴) یعنی اهل بخارا نوشته ولی در شرح حال او، وی را «هروی» (۴۵) یعنی اهل هرات دانسته است. تذکره‌های دیگران چون لباب‌الباب او را اهل مرو (۴۶) و مجمع‌الفصحا، وی را مروزی قزوینی (۴۷) برشمرده‌اند. ولی استاد صفاء، نظر دولتشاه را مورد تأیید می‌داند (۴۸). همچنین این تذکره‌نویس، عسجدی را شاگرد عنصری (۴۹) دانسته که در درستی این گفته نیز جای شک است، چرا که اطلاعات ما از زندگی این شاعر، آنقدر نیست که بتوان به روشنی در باره او سخن گفت، فقط می‌دانیم که عسجدی معاصر عنصری و هر دو از شاعران دربار محمود بوده‌اند.

فردوسی طوسی

مهم‌ترین اقوال دولتشاه را در مورد فردوسی در بحث مربوط به اسدی و عنصری نقل کردیم و غیر از این موارد نکته قابل ذکر دیگری به چشم نمی‌خورد. هر چند دولتشاه فردوسی را در اوصاف و سخن‌گذاری فاضل خوانده که کسی چون او این سخن را مسلم ندارد (۵۰). ولی از این که چگونه به افسانه‌پردازی و روایات نادرست در باره او دست زده، بر کسی معلوم نیست.

نتیجه‌گیری

از آنچه که به عنوان نمونه گفتیم، این نتیجه به دست می‌آید که اگر این تذکره و تذکره‌های پیشین و پسین آن را با دقت نظر و دیده عنایت بنگریم و همه گفته‌ها و نوشته‌های نویسنده‌های آن را بررسی و جستجو کنیم، صرف‌نظر از موارد صحیح، به بسیاری دیگر از این یاوه‌سرائی‌ها و بیهوده‌گوئی‌ها در مورد شاعران و شرح حال و آثار آنان بر می‌خوریم که بازنویسی، نقل و نقد آنها «مثنوی هفتاد من کاغذ» شود و در می‌یابیم که این تذکره‌ها

آن طور هم که به نظر می‌رسد قابل اعتماد نیستند، هرچند که از منابع کهن و دست اول در باره گویندگان گذشته یا همزمان خود باشند.

یادداشت‌ها و ارجاعات

- ۱- دولتشاه سمرقندی، تذکره الشعرا، ۱۷.
- ۲- صفا، تاریخ ادبیات، ۵۳۳/۴.
- ۳- محمدلوی عباسی، مقدمه تذکره الشعرا، نه.
- ۴- براون، از سعدی تا جامی، ۶۳۱.
- ۵- محمدلوی عباسی، همانجا، یازده.
- ۶- همو، همانجا، پانزده.
- ۷- سبک‌شناسی، ۱۹۱/۳ - ۱۸۵.
- ۸- محمدلوی عباسی، همانجا، هفده.
- ۹- دولتشاه، همانجا، ۲۱.
- ۱۰- همو، همانجا، سی و شش.
- ۱۱- همو، همانجا، ۳۶ و ۳۷.
- ۱۲- صفا، همانجا، ۱-۳۲۷، نفیسی، شرح احوال و آثار رودکی، ۲۹۸/۱.
- ۱۳- دولتشاه، همانجا، ۳۸.
- ۱۴- صفا، همانجا، ۳۷۴/۱، نفیسی، همانجا، ۳۰۰/۱، همو، مقدمه دیوان رودکی، ۱۴.
- ۱۵- دولتشاه، همانجا، ۳۹.
- ۱۶- همو، همانجا، همان صفحه.
- ۱۷- صفا، همانجا، ۵۷۱/۱، فروزانفر، سخن و سخنوران، ۱۲۳.
- ۱۸- هدایت، مجمع‌الفصحا، ۱۹۲/۱.
- ۱۹- زرین‌کوب، نقد ادبی، ۱۹۲/۱.
- ۲۰- فروزانفر، همانجا، همان صفحه.
- ۲۱- صفا، همانجا، ۵۷۲/۱-۵۷۱، همو، در این صفحات، ادبیات زیر را در ذکر تشیع غضائری نقل کرده است:
- ۲۲- مرا شفاعت این پنج تن بسنده بود که روز حشر بدین پنج تن رسانم تن
- ۲۳- بهین خلق و برادرش و دختر و دو پسر محمد و علی و فاطمه و حسن و حسین
- ۲۴- صفا، همانجا، ۵۷۱/۱.
- ۲۵- دولتشاه، همانجا، ۴۱.
- ۲۶- فروزانفر، همانجا، ۴۴۳-۴۴۴، صفا، همانجا، ۴۰۷/۲، براون، از فردوسی تا سعدی، ۴۱۰.
- ۲۷- براون، همانجا، ۴۱۰ و ۲۱۵، اته، تاریخ ادبیات فارسی، ۴۰.
- ۲۸- هدایت، همانجا، ۳۹۳/۱/۱.
- ۲۹- دولتشاه، همانجا، ۴۶.
- ۳۰- صفا، همانجا، ۵۸۱/۱، دبیر سیاقی، مقدمه دیوان منوچهری دامغانی، بیست و هفت.
- ۳۱- دولتشاه، همانجا، همان صفحه.
- ۳۲- منوچهری دامغانی، دیوان، ۱۲۰.
- ۳۳- دولتشاه، همانجا، همان صفحه.
- ۳۴- دبیر سیاقی، همانجا، بیست و شش - بیست و هفت، صفا، همانجا، ۵۸۰/۱.

- ۳۵- زرین کوب، با کاروان حله، ۵۸-۵۷.
- ۳۶- دولت‌شاه، همانجا، همان صفحه.
- ۳۷- همو، همانجا، ۴۴.
- ۳۸- همو، همانجا، ۴۴.
- ۳۹- دبیر سیاقی، همانجا، بیست و هفت.
- ۴۰- براون، همانجا، ۲۲۲-۲۲۱، اته، همانجا، ۳۶.
- ۴۱- دولت‌شاه، همانجا، ۵۰.
- ۴۲- همو، همانجا، همان صفحه.
- ۴۳- همو، همانجا، ۵۹-۵۸.
- ۴۴- براون، همانجا، ۱۸۴-۱۸۲.
- ۴۵- صفا، همانجا، ۴۵۸/۱.
- ۴۶- دولت‌شاه، همانجا، ۲۱.
- ۴۷- همو، همانجا، ۵۴.
- ۴۸- عوفی، لباب‌الالباب، ۵۳۷/۲.
- ۴۹- هدایت، همانجا، ۱۲۵۰/۱/۲.
- ۵۰- صفا، همانجا، ۵۷۷/۱.
- ۵۱- دولت‌شاه، همانجا، ۵۴.
- ۵۲- همو، همانجا، ۵۸-۵۷.

منابع و مأخذ

- اته، هرمان (۲۵۳۶) تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه رضازاده شفق، تهران بنگاه ترجمه و نشر کتاب
- براون، ادوارد (۱۳۵۵) از فردوسی تا سعدی، ترجمه فتح‌الله مجتبائی، تهران، مروارید.
- براون، ادوارد (۱۳۵۱) از سعدی تا جامی، ترجمه علی اصغر حکمت، تهران، ابن‌سینا.
- بهار، محمدتقی (۱۳۳۷) سبک‌شناسی، تهران، امیرکبیر.
- دبیرسیاقی، محمد (۱۳۵۶) مقدمه دیوان منوچهری، تهران، زوار.
- دولت‌شاه سمرقندی، امیر (۱۳۳۷) تذکره‌الشعراء، تهران به کوشش محمد محمدلوی عباسی، تهران، بارانی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۰) با کاروان حله، تهران، علمی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۵۴) نقد ادبی، تهران، امیرکبیر.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۴۷) تاریخ ادبیات در ایران، تهران، ابن‌سینا.
- عوفی بخارایی، سدیدالدین محمد (۱۳۶۱) لباب‌الالباب، به کوشش ادوارد براون، ترجمه و توضیح ۹۹.
- فروزانفر، بدیع‌الزمان (۱۳۶۹) سخن و سخن‌وران، تهران، خوارزمی.
- محمدلوی عباسی، محمد (۱۳۳۷) مقدمه تذکره‌الشعراء، تهران، بارانی.
- منوچهری دامغانی، احمدبن قوص (۱۳۵۶) دیوان، تهران، زوار.
- نفیسی، سعید (۱۳۳۶) محیط زندگی و احوال و اشعار رودکی، تهران، امیرکبیر.
- نفیسی، سعید (۱۳۷۱) مقدمه دیوان رودکی، تهران، نگاه.
- هدایت، رضاقلی‌خان (۱۳۸۲) مجمع‌الفصحاء، به کوشش مظاهر مصفا، تهران، امیرکبیر.

مهم ترین تذکری عرفانی سده‌ی نهم

دکتر رحیم کوشش*

چکیده

نویسنده در این مقاله، نفحات الانس را با آثار مقدم بر آن از جمله طبقات الصوفیه و تذکره الاولیا مقایسه نموده و بدین نتایج رسیده است: ۱- مشترکات فراوانی بین محتوای نفحات الانس و دیگر آثار مشابه می‌توان یافت. ۲- نشانه‌های تقلید و تکرار، در این اثر، در قیاس با دیگر آثار مشابه بیشتر است. ۳- شیوه کار جامی، علمی‌تر است و دقت بیشتری در آن دیده می‌شود. ۴- سخن جامی، آنجا که به نقل اقوال مشایخ می‌پردازد، ساده‌تر و روان‌تر است. ۵- برخورداری از حالتی روایی نیز به سادگی زبان این اثر دامن زده است. ۶- تأثیر زبان عربی در نثر نفحات در قیاس با دیگر آثار مشابه آن در دیگر ادوار بیشتر است. ۷- جلوه و جلای موسیقایی نثر جامی در این کتاب درخور توجه است. ۸- واژه‌های منحصربه‌فردی در این کتاب می‌توان یافت که همانند آن در دیگر آثار دیده نمی‌شود. ۹- آنچه در این کتاب آمده است، می‌تواند ما را در فهم و تفسیر بسیاری از متون عرفانی یاری دهد زیرا مشترکات بسیاری بین تمامی آن آثار با نفحات می‌توان یافت.

واژه‌های کلیدی: عرفان، جامی، نفحات الانس، طبقات الصوفیه، تذکره الاولیا.

مقدمه

آدمیان از دیرباز علاقه‌مند بوده‌اند که درباره آنچه بر خود آنها یا دیگران گذشته است بنویسند و بخوانند. پاره‌ای از نوشته‌هایی که بدین ترتیب درباره دیگران فراهم می‌آمده، با گذشت روزگاران، در میان ایرانیان و اعراب به "تذکره" معروف شده است. تذکره‌ها در کل بر دو نوع بوده‌اند: عام و خاص. در میان مهم‌ترین تذکره‌های خاص نیز می‌توان به تذکره‌های ادبی و عرفانی اشاره کرد. اگرچه بخش عمده‌ای از این قبیل آثار به شاعران و نویسندگان مربوط می‌شود، اما در عین حال تذکره‌های فراوانی نیز می‌توان یافت که به شرح احوال، اقوال و آثار عارفان و اهل تصوف پرداخته‌اند. باریکی، لطافت، شیرینی و دلنشینی سخن عرفا، از دیرباز، اهل حال را بدان واداشته است تا آنها را به خاطر بسپارند و در محافل و مجالس نقل بنمایند. بیم فراموشی و از یاد رفتگی این سخنان نیز سبب گشته است تا آنها را در دفترها بنگارند و از این رهگذر، مجموعه‌هایی دلبپذیر و بسیار ارجمند فراهم آمده است. یکی از کهن‌ترین آثار از این قبیل که اکنون در دست ماست، طبقات الصوفیه عبدالرحمن سلمی است. اصل این کتاب به زبان تازی و از آن شیخ عبدالرحمن محمد بن حسین سلمی نیشابوری بوده و طبقات الصوفیه نام داشته است. پس از وی، ابتدا خواجه عبدالله انصاری این کتاب را به زبان هروی تقریر نموده و شاگردان او نوشته‌اند؛ در نهایت

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه ارومیه.

نیز جامی به خواہش امیر علیشیر نوایی آن را به فارسی دری نوشته و با افزودن شرح احوال و اقوال دیگر مشایخ، تا روزگار خویش، آن را تکمیل نموده‌است. تألیف کتاب نفحات الانس جامی در سال ۸۸۳ هجری به پایان رسیده است:

این نسخه مقتبس ز انفس کرام کز وی نفحات انس آید به مشام
از هجرت خیر البشر و فخر انام در هشتصد و هشتاد و سوم گشت تمام^(۱)

جامی در این اثر، شرح احوال و اقوال و حکایات مربوط به بیش از ششصد تن از بزرگان صوفیه را آورده‌است درحالی است که در طبقات الصوفیه خواجه عبدالله تنها ترجمه احوال ۲۳۱ تن از مشایخ آمده و این رقم، خود در مقایسه با طبقات سلمی نزدیک به سه برابر است.^(۲) آنچه جامی در بیان زندگانی عرفا و مشایخ می‌آورد، بسیار کوتاه است و اغلب از یک بند در نمی‌گذرد. آنچه او در این زمینه می‌نویسد، در قیاس با آثار مشابه خود، از جمله تذکره الاولیا، به نوشته‌های روزگار ما شبیه‌تر است و تنها به ذکر نام و نسب و لقب و کنیه مشایخ و تاریخ ولادت و وفات و مولد و مسکن آنها محدود نمی‌شود. بخش عمده این اثر در بیان احوال و اقوال مشایخ است و از این جهت، گنجینه گرانمایی است که همانند آن را در کمتر کتابی می‌توان یافت.

جامی، خود نیز از این قبیل آثار با عنوان "تذکره" یاد نموده‌است: "شیخ ابوسعید گفته که نزدیک شیخ ابوعبدالرحمن سلمی در شدم اول کرت که وی را دیدم، گفت: تو را تذکره نویسم به خط خویش. گفتم: بنویس. بنوشت به خط خود."^(۳) جامی پیش از آن که به اصل متن خویش بپردازد، مقدمه‌ای نسبتاً مفصل (نزدیک به سی صفحه) در باب برخی مباحث مهم تصوف از قبیل ولایت، معرفت، توحید، سلوک، زهد، ملامت و کرامت ... آورده است.^(۴) شیوه بحث او در این مقدمه، همان شیوه معتاد و معمول دیگر آثار صوفیه است: با توسل به آیات و احادیث و اقوال مشایخ.

به هرحال، "نفحات الانس من حضرات القدس" اثر "نورالدین عبدالرحمن بن احمد جامی" مهم‌ترین و معروف‌ترین تذکره عرفانی ما در سده نهم هجری است. با توجه به این که اغلب این قبیل آثار به موضوعاتی مشترک پرداخته‌اند، می‌توان انتظار داشت که از یکدیگر بسیار متأثر شده‌باشند. اگر جامی در مثنوی‌های خود به‌شدت از بزمی‌سرایان بزرگ ما بخصوص نظامی پیروی می‌کند، در آثار منشور خو نیز از تأثیر دیگران به‌دور نمی‌باشد. همان‌گونه که در بهارستان از سعدی و گلستان او پیروی می‌کند، در نفحات الانس نیز از پی طبقات الصوفیه سلمی می‌رود. رنگ و بوی تقلید و پیروی در آثار منظوم و منشور جامی در قیاس با دیگر همتایان او از جمله عطار، محسوس‌تر است؛ اگر وی مثنوی‌های موجود در هفت اورنگ خود را به تقلید از نظامی سروده‌است، بهارستان را به پیروی از سعدی و نفحات الانس را نیز به پیروی از خواجه عبدالله نوشته‌است. همچنین اگر بخواهیم جامی را با برخی دیگر از همانندان او از جمله عطار مقایسه کنیم، به جرأت می‌توان گفت که جلوه و جلای روح شاعرانگی در نثر، در اثر عطار ملموس‌تر است و همین که از او تنها یک اثر به نثر در دست ما باقی مانده‌است، خود می‌تواند دلیل آن باشد که وی به شعر متمایل‌تر از نثر بوده است.

جامی تا آنجا که می‌توانسته، تلاش کرده‌است تا از تقلید و تکرار به‌دور باشد. همچنان که نظامی نیز آنگاه که خواسته‌است داستان خسرو و شیرین را بسراید، خود بدین نکته اشاره نموده‌است که می‌خواهد از تکرار بهره‌یزد. جامی در آثار منظوم خود پیرو نظامی است و می‌توان انتظار داشت که از این لحاظ نیز تحت تأثیر نظامی بوده و تا آنجا که می‌توانسته از تکرار پرهیز نموده‌است. اما به هرحال، در آوردن بعضی ابواب و فصول به دیگران اقتدا نموده‌است؛ او خود اشاره می‌کند که آخرین باب از کتاب خویش که عنوان آن "فی ذکر النساء العارفات الواصلات الی مراتب الرجال" است، از صاحب فتوحات مکیه و طبقات الصوفیه پیروی کرده‌است.^(۵) آنچه جامی در باب مشایخ می‌آورد نه تنها از لحاظ زبان، بلکه از جهت مقدار مطالب نیز هموار و یکدست نمی‌باشد. سخن او در باب برخی

کسان (مانند بایزید) سخت به درازا می‌کشد درحالی که درباره دیگران بسیار کوتاه به نظر می‌رسد. به‌عنوان نمونه در ذکر ابوعلی سندی تنها به دو سطر بسنده می‌کند.^(۶) در باب ثابت خباز نیز تنها می‌نویسد: «از قدمای مشایخ است. با جنید و رویم صحبت داشته‌است و طریقت از ایشان گرفته و پیوسته حکایات ایشان گفتی.»^(۷) ذکر ابوالخیر الاقطع التینانی را در پنج صفحه آورده‌است درحالی که آنچه درباب جنید و شبلی آورده از آن کمتر است. باوجود آن که وی هرگز به‌اندازه آنها معروف نبوده‌است. درباره ابوعبدالله حصری نیز تنها به سه سطر^(۸) و درباب صالح بن مکتوم به ۱/۵ سطر^(۹) اکتفا می‌کند. به نظر می‌رسد که جامی بیش از اندازه وابسته به منابع خود بوده‌است و در مواضعی احساس می‌شود که چیزی از خود نداشته‌است تا بر آن بیفزاید.^(۱۰) گاهی تنها منبع او اثر شیخ الاسلام بوده و درباب برخی از مشایخ تنها به ذکر یک سخن از وی اکتفا نموده‌است.^(۱۱) همچنین ذکر ابوسعید خراسانی^(۱۲) طولانی‌تر از جنید و بایزید است. این نکته نیز خود نشانه آن است که وی سخت تحت تأثیر منابع خویش است: آنجا که مراجع و منابع بیشتری در دسترس او بوده، سخن به درازا کشانده‌است اما آنجا که این امکان نبوده، سخن را کوتاه کرده و زود به پایان رسانده‌است و این امر تنها به‌علت اهمیت آن اشخاص یا کم‌اهمیت تلقی شدن آنها نبوده است.

جامی در جای‌جای این اثر، به منابع و مراجع کار خویش ازجمله عوارف المعارف سهروردی^(۱۳)، کشف‌المحجوب هجویری^(۱۴)، تفسیر کبیر امام فخر رازی^(۱۵)، تاریخ یافعی^(۱۶)، دلائل النبوه امام مستغفری^(۱۷)، رساله قشیریه^(۱۸) «صفة الصوفیة ابن جوزی»^(۱۹) و فتوحات مکیه ابن عربی^(۲۰) اشاره می‌کند. به‌عنوان نمونه، آنجا که درباب «معرفت» سخن می‌گوید، متنی منتخب از عوارف المعارف را عیناً می‌آورد و در ابتدای آن می‌نویسد: «الفصل الاول من الباب الثالث من ترجمة العوارف»^(۲۱) و آنجا که از تفاوت موجود میان معجزه، کرامت و استدراج سخن به میان می‌آورد، می‌نویسد: «و فی التفسیر الکبیر للامام النحریر فخرالدین الرازی رحمة الله علیه...»^(۲۲) گاهی نیز از کشف المحجوب نام می‌برد: «و صاحب کشف المحجوب گفته که من دیدم درویشی از متأخران که سلطان وی را سیصد مثقال زر فرستاد که به گرمابه صرف کن. وی به گرمابه‌ای شد و آن جمله را به گرمابه‌بان داد و برفت.»^(۲۳) زمانی که اساس بحث او بر ترجمه عوارف المعارف متکی است، به فارسی می‌نویسد و اما آنگاه که سخنی از تفسیر کبیر امام فخر رازی می‌آورد، جملات و عبارات متن او کاملاً عربی است؛ اگرچه این نکته می‌تواند بیانگر امانتداری او باشد اما درعین حال وابستگی بیش از اندازه او به دیگران را نشان می‌دهد و حتی کتاب او را از لحاظ ساختار دچار دوگانگی زبانی می‌نماید و به وحدت و یکپارچگی آن لطمه می‌زند.

اما جامی بیش از هر کتاب دیگری تحت تأثیر طبقات الصوفیه است. وی در آغاز اثر خویش به این نکته اشاره می‌کند که اصل این کتاب را شیخ عبدالرحمن بن محمد سلمی نیشابوری [به زبان تازی] نوشته و نام آن «طبقات الصوفیه» بوده‌است؛ سپس خواجه عبدالله انصاری، مطالب آن را به زبان هروی تقریر فرموده، محبان و مریدان وی آن را جمع نموده‌اند و به سبب آن که دچار تصحیف و تحریف فراوان شده و در مواضعی بسیار فهم مقصود به‌سهولت دست نمی‌دهد، خود به خواش امیر علیشیر نوایی، آن مطالب را به فارسی درآورده و با افزودن شرح احوال مشایخ دیگر (تا روزگار خود) در تکمیل آن اهتمام نموده‌است.^(۲۴) بی‌خصوص خش اول کتاب یعنی تا روزگار سلمی و خواجه عبدالله تحت تأثیر شدید طبقات الصوفیه بوده‌است. او از این کتاب گاهی با عنوان «طبقات المشایخ»^(۲۵) و زمانی با نام «تاریخ صوفیه»^(۲۶) یاد می‌کند. پیر هرات نیز این کتاب را «تاریخ سلمی» می‌نامد.^(۲۷) جامی در ذکر خود سلمی می‌نویسد: «ابوعلی عبدالرحمن السلمی النیشابوری... صاحب تفسیر حقایق و طبقات المشایخ است.»^(۲۸) و آنجا که به شبلی می‌رسد، می‌نویسد: «و فی طبقات السلمی انه خراسانی الاصل بغدادی المنشأ و المولد و اصله من اسروشنه من فرغانة و مولده کما قیل سامره»^(۲۹) وی در موارد بسیاری سخنانی از خواجه عبدالله

انصاری می‌آورد؛ و اگر صاحب تفسیر کشف الاسرار اغلب از او با عنوان پیر طریقت یاد می‌کند، جامی نیز همواره او را شیخ الاسلام می‌خواند.^(۳۰) در طبقات الصوفیه نیز همه جا از وی با این عنوان یاد شده است.^(۳۱) آنچه از شیخ الاسلام در این کتاب آمده، اغلب به همان گونه از طبقات الصوفیه نقل می‌شود. بسیاری از سخنانی که از خواجه عبدالله در این کتاب نقل شده، در طبقات الصوفیه‌ای که امروز در دست ماست نیز دیده می‌شود. گاهی نیز آنچه را که از شیخ الاسلام می‌آورد، در همان موضع از طبقات الصوفیه نیامده است بلکه از دیگر آثار او به مناسبت ذکر می‌کند. گاهی نیز سخنی از مشایخ نقل می‌کند و سپس تفسیری در باب آن از خواجه عبدالله می‌آورد؛ و این شیوه‌ای است که از خود طبقات الصوفیه بدان راه یافته است. «أبو الحسن مزین گوید که: روزی که در میان صوفیان نثار نبود، آن روز بخیر ندارند. شیخ الاسلام گفت: نثار نه جنگ‌گری را گویند. نثار آن است که با یکدیگر گویند که کن و مکن یعنی با آنچه موافق طریقت ایشان باشد امر کنند و از هر چه موافق آن نباشد نهی کنند تا از عهده حق صحبت بیرون آمده باشند.»^(۳۲)

جامی آنچه را که گمان می‌کند برای آگاهی خواننده لازم است، می‌آورد؛ در ذکر ابوبکر کفشیر می‌نویسد: «کفشیر، دهی است به شام.»^(۳۳) گاهی آنچه جامی به مناسبت از کتابی نقل می‌کند، در خود آن کتاب، در باب همان کس نیامده است. در باب ابوبکر سوسی سخن را بدانجا می‌کشاند که: «صاحب کتاب کشف المحجوب گوید که: من در معاینه درویشی را دیدم که در جبال آذربایجان می‌رفت و این بیتها می‌خواند: و الله ما طلعت الشمس... و ناگاه بیفتاد و بمرد.»^(۳۴) در مواردی همانند آنچه در این کتاب آمده، در آثار مشابه آن نیز یافت می‌شود. می‌توان احتمال داد که در این قبیل موارد، هردو از منبع واحدی سود برده‌اند؛ به عنوان نمونه، جامی در باب حلاج می‌نویسد: «وی نه حلاج بود. روزی به دکان حلاجی بود که دوست وی بود. وی را به کاری فرستاد. گفت: من روزگار وی را ببردم. به انگشت اشارت کرد، پنبه از یک سو شد و پنبه‌دانه از یک سو. وی را حلاج نام کردند.»^(۳۵) در طبقات الصوفیه نیز می‌خوانیم: «وقتی به دکان حلاج بود. دوست وی بود. وی را به کاری فرستاد. گفت: من روزگار وی ببردم. به انگشت اشارت کرد و پنبه محلول با یک سو شد و دانه با یک سو. به آن، وی را حلاج نام کردند.»^(۳۶) این حکایت در تذکرة الولیا نیز بدین گونه نقل شده است: «و او را حلاج از آن گفتند که یک بار به انباری پنبه برگذشت. اشارتی کرد. در حال، دانه از پنبه بیرون آمد و خلق متحیر شدند.»^(۳۷) جامی در باب شبلی نیز می‌نویسد: «شخصی از شبلی پرسید که از دویست درم چند درم زکوة باید داد؟ گفت: آن تو بگویم یا آن خویش؟ گفت: آن تو کدام است و آن من کدام؟ گفت: تو را از دویست درم، پنج درم بایدداد و مرا از دویست درم، دویست و پنج درم...»^(۳۸) این حکایت نیز در تذکرة الولیا بدین گونه آمده است: «(قاضی) گفت: از بیست دینار چند زکوة باید داد؟ شبلی گفت: بیست و نیم دینار... گفت: این نیم دینار چیست؟ گفت: غرامت را که آن بیست دینار چرا نکه داشت تا نیم دینارش بایدداد؟»^(۳۹) گاهی جملات و عباراتی عیناً یا با اندکی تغییر تکرار می‌شود: «نفس خود را در شغلی افکن، پیش از آن که تو را در شغلی افکند»^(۴۰) نیز در همان صفحه به فاصله چند سطر: «نفس خود را در شغلی می‌افکنم پیش از آن که مرا در شغلی افکند.»^(۴۱) برخی جملات و تعبیرات نیز عیناً و به فراوانی در این کتاب تکرار می‌شوند. عباراتی از قبیل «از طبقه... است. کنیت او... است.»^(۴۲) حتی از تکرار افعال نیز که از ویژگی‌های دوره اول نثر فارسی است ابایی ندارد و این خود نشانه‌ای است از بی‌اعتنایی او به آراستگی و پیراستگی نثر: «از طبقه اولی است. کنیت او ابوالحسن است. استاد جنید و بغدادیان است. از اقران حارث محاسبی و بشر حافی است.»^(۴۳) البته در این زمینه نیز نثر تأثیر کهنه طبقات الصوفیه را نباید از نظر دور داشت. در ذکر احمد بن خضرویه گوید: «از طبقه اولی است. کنیت او ابو حامد است. از بزرگان مشایخ خراسان است. از بلخ بود. با ابوتراب نخشی و حاتم اصم صحبت داشته بود و ابراهیم ادهم را دیده بود.»^(۴۴) البته تکرار گاهی جزو سبک این چنین سخنانی است: «و هم وی [یحیی بن معاذ

رازی] گفته که: هر که از دوست جز دوست دید، وی دوست ندید.^(۴۵) همچنان که تضاد و تقابل نیز خود یکی دیگر از شیوه‌های معنی‌پردازی در این گونه سخنان است: «و هم وی گفته که: زاهدان غریبال دنیاند و عارفان، غریبال آخرت.»^(۴۶)

شیوه کار جامی علمی‌تر است و دقت بیشتری در آن دیده می‌شود؛ وی سعی کرده است که ضمن شرح احوال، مقامات، معارف و کرامات مشایخ، تاریخ ولادت و وفات جماعتی را که در طبقات الصوفیه سلمی بدان‌ها اشاره نشده است، بیاورد و این خود نکته‌ای مهم و درخور توجه است بخصوص با در نظر گرفتن این که معمولاً متصوفه به این مقوله‌ها - که بیشتر به قال مربوط می‌شود تا حال - کمتر توجه داشته‌اند. جامی در ذکر تاریخ ولادت یا وفات مشایخ به منابع متعددی مراجعه داشته و گاهی حتی اختلافات موجود در آنها را نیز ذکر می‌کند؛ به عنوان نمونه، آنجا که درباب جنید بغدادی می‌نویسد: در سنه سبع و تسعین و مأتین برفته از دنیا، می‌افزاید: «کذا فی کتاب الطبقات و الرسالة القشیریة و فی تاریخ الیافعی: انه مات سنه ثمان و مأتین و قیل سنه تسع و تسعین و مأتین و الله تعالی اعلم»^(۴۷) تصور بر آن است که گذشتگان ما بیشتر به اقوال و احوال مشایخ نظر داشته‌اند و از آن جهت که چنین کسانی را بی‌مرگ و همواره زنده می‌پنداشته‌اند، اغلب از ذکر تاریخ وفات آنها سرباز می‌زدند. جامی، ترتیب تاریخی را به خوبی مراعات نموده و مرید را پس از مراد آورده است؛ به عنوان نمونه، ابراهیم رباطی را پس از ابراهیم ستنه و او را نیز پس از ابراهیم ادهم آورده است.^(۴۸) البته جامی همواره به شیوه معهود خویش وفادار نمانده و در برخی موارد، هیچ سخنی درباب زندگانی مشایخ نیاورده و تنها به ذکر سخنی کوتاه درباره آنها بسنده نموده است، به عنوان نمونه، آنجا که نوبت به ذکر ابراهیم آجری کبیر می‌رسد، تنها سخنی از جنید درباب او نقل می‌کند: «جنید قدس سره گوید که از عبدون زجاج شنیدم که ابراهیم کبیر مرا گفت: لان ترد الی الله عز و جل همک ساعة خیر لک مما طلعت علیه الشمس»^(۴۹) جامی علی رغم اظهار و ادعای خود، در همه موارد زمان دقیق تولد و وفات مشایخ را ذکر نموده است. گاهی نیز بی‌آنکه علت روشنی بیاورد، قول دیگران را مردود می‌شمارد. در ذکر ابوعبدالله مغربی می‌نویسد: «گویند که در سنه تسع و سبعین و مأتین برفته از دنیا و درست‌تر آن است که در سنه تسع و تسعین و مأتین برفته از دنیا.»^(۵۰) وی در نقل این سخنان تا جایی که توانسته، جانب امانت را مراعات نموده به گونه‌ای که از یک تن سخنانی هم به پارسی نقل نموده است و هم به عربی و حتی به ترجمه آن نیز دست نپرداخته است. در عین حال، در موارد بسیاری نیز به مناسبت اشعاری می‌آورد اما بندرت از گویندگان آنها نام می‌برد.

سخن جامی، آنجا که به نقل اقوال مشایخ می‌پردازد، ساده‌تر و روان‌تر است. یکی از دلایل سادگی این قبیل از آثار، اتکا به نقل سخنان گذشتگان و حکایات و روایات مربوط به روزگاران کهن‌تر است. این ویژگی را در آثار مشابه از قبیل کشف المحجوب، اسرار التوحید و تذکره الاولیا نیز به روشنی می‌توان دید. یکی از مهم‌ترین دلایلی که به سادگی این اثر دامن زده است، آن است که جامی ناگزیر بوده است سخنان بازمانده از گذشتگان را عیناً و به همان گونه که در اصل بوده است بیاورد. سخنانی که از روزگاران کهن بازمانده‌اند، طبیعتاً دارای زبانی ساده‌ترند. برخورداری از حالتی روایی نیز به سادگی زبان این اثر دامن زده است. زبان نثر جامی در این اثر به زبان امروز ما نزدیک‌تر است. به عنوان نمونه، برخلاف شیوه معمول گذشتگان (از جمله سعدی)، معمولاً فعل نخست جمله را به قرینه لفظی حذف می‌نماید نه فعل دوم آن را: «پس گفت: می‌دانی که چند گاه است که من اینجام، هیچ نخواست با آنکه برجای مانده و بر زمین افتاده‌ام.»^(۵۱) چنین تعبیرات ساده و عامیانه‌ای را حتی در عبارات عربی این کتاب نیز می‌توان یافت: «و هم وی [سری سقطی] گفته است: من تزین للناس بما لیس فیه، سقط من عین الله عز و جل.»^(۵۲) (قس: از چشم افتادن در فارسی)

کوتاهی جملات نیز یکی از ویژگی‌های زبانی این اثر جامی است: در ذکر شقیق بلخی می‌نویسد: "از طبقه اولی است. کنیت او ایوموسی است و وی در اول صاحب رای بود، صاحب حدیث گشت و سنی پاکیزه. شاگرد امام زفر است. از قدمای مشایخ بلخ است." جنید گوید: از سری شنیدم که گفت: روزی ابوجعفر سماک بر من درآمد، دید که نزدیک من جمعی نشسته‌اند، بایستاد و نشست. پس به من ننگریست و گفت: یا سری صرت مناخ البطالین و بازگشت و اجتماع آن جماعت را گرد من نپسندید.^(۵۳)

با نادیده گرفتن مواردی که بنا به اقتضا، آیه، حدیث یا دعایی را به زبان عربی می‌آورد، می‌توان گفت که کاربرد واژگان و تعبیرات عربی نیز در این کتاب، در قیاس با برخی دیگر از آثار مشابه از جمله کشف المحجوب هجویری و تذکرة الاولیای عطار بیشتر است. عناوین تمامی فصول و ابواب این کتاب به زبان عربی است. استشهاد به ابیات عربی در اثر جامی در قیاس با کشف المحجوب و تذکرة الاولیا بیشتر است. گاهی در ذکر نام و نسب و کنیه افراد، کاملاً از تعبیرات عربی استفاده می‌کند درحالی که به راحتی می‌تواند تعبیرات فارسی معادل آنها را به کاربرد؛ به عنوان نمونه در ذکر ابراهیم ستنبه هروی می‌نویسد: "کنیت وی ابواسحق است، صحب ابراهیم ادهم فکان من اقران ابی یزید، اصل وی از کرمان بوده و در هرات اقامت کرده بود..."^(۵۴)

به هر حال، جامی کتاب خود را در روزگاری نوشته است که تب مصنوع نویسی و متکلف نگاری هنوز فرونشسته است و بی‌گمان نشانه‌هایی - هرچند اندک - از این شیوه را در قلم وی نیز می‌توان دید. اگر اثری چون تذکرة الاولیا از جهت موسیقایی به نثر فنی نزدیک‌تر است، نفحات الانس بیشتر از نظر کثرت کاربرد واژگان و تعبیرات عربی بدان شبیه‌تر است و ناگفته پیداست که این تأثر به مراتب سطحی‌تر و صوری‌تر است و حتی می‌توان گفت که تا اندازه‌ای به این اثر از لحاظ فنی و هنری آسیب رسانده است. اگر اصل سخن مشایخ به عربی باشد معمولاً آن را به همان صورت می‌آورد و بندرت آن را ترجمه می‌کند.^(۵۵) بندرت آیه، حدیث یا عبارتی عربی را ترجمه می‌کند: "و در سخنان شیخ ابوسعید ابوالخیر مذکور است که اصل این حدیث آن باشد که مر او را به او نگذاردند. رسول گفتی: اللهم لا تکنلی الی نفسی طرفة عین و لا اقل من ذلک: مرا یک چشم بر هم زدن به خود بازمگذار و نه کم از آن."^(۵۶) گاهی اقوالی را که از مشایخ می‌آورد، معنی می‌کند؛ بخصوص زمانی که آنچه در باب او در کتاب وی آمده، اندک باشد.^(۵۷) گاهی بی‌آنکه هیچ علت خاصی داشته باشد، سخن را که پارسی آغاز کرده، به تازی پیش می‌برد و به پایان می‌رساند: "...و پدر وی ابی الحواری که نام وی میمون بود، از متورعان و عارفان بود. خاندان ایشان، خاندان زهد و ورع بود. مات رحمه الله سنة ثلاثین و مائین و کان الجنید یقول احمد بن ابی الحواری ریحانة الشام."^(۵۸)

همچنانکه می‌دانیم، در ادوار گوناگون گذشته، در مواردی متعدد، نثر فارسی، دانسته یا نادانسته خود را به شعر نزدیک نموده است؛ این نزدیکی در نثر موزون، بیشتر از جهت توجه به موسیقی درونی و پایانی جملات و عبارات بوده؛ چیزی شبیه به وزن و قافیه در شعر... که البته از نظر ساختار و فرم، سطحی‌ترین لایه آن شمرده می‌شود؛ به تدریج که نثر پیش‌تر می‌رود و فنی‌تر می‌شود، صور خیال شاعرانه (از قبیل تشبیه و کنایه و استعاره) نیز در آن بیشتر می‌شود و از جهت درونی نیز به شعر نزدیک‌تر می‌شود. با تأسف می‌توان گفت که لحن، آهنگ و موسیقی در نثر، مقوله‌ای است که در مطالعات مربوط به ادبیات ما چندان مورد اعتنا نبوده است درحالی که در زمینه ادبیات غرب، از این جهت تحقیقات بسیار شده و کتاب‌ها و مقاله‌های بسیاری به چاپ رسیده است. هارمونی موجود در آثار منثور بزرگ، به علت محدود و معین نبودن واحدهای موسیقایی آن، در قیاس با شعر (و بخصوص شعر سنتی) به موسیقی پخته و پرورده نزدیک‌تر است. عرفان، عبارت است از نگاه احساسی - عاطفی و عاشقانه مسئله خدا و دین؛ از آنجا که جوهره اصلی و اساسی آثار شاعرانه نیز همان عنصر احساس و عاطفه است، بزرگان ما اغلب آثار عرفانی خویش را یا به شعر سروده‌اند و یا به صورت نثری نوشته‌اند که از جهتی به

شعر نزدیک‌تر است و البته این مسئله - همانند دیگر آثار منثور فارسی - در دیباچه‌ها و سرفصل‌های متون عرفانی مشهودتر است. البته آنها به تأثیر وزن و موسیقی در القای مفاهیم نیز آگاهی داشته‌اند: «انکسار العاصین احب الی من صولۃ المطیعین»^(۵۹) توجه به سجع و آهنگ، در عین حال، به تأسی از قرآن کریم و کلام بزرگان دین از جمله علی(ع) است: «الطریق واضح و الحق لایح و الداعی قد اسمع فما التحریر بعد هذا الا من العمی»^(۶۰) اما بعد، می‌گوید پای شکسته زاویه خمول و گمنامی، عبدالرحمن بن احمد جامی...^(۶۱) این سجع‌ها گاهی در درون جمله نیز دیده می‌شوند: "... و آن را که مفهوم نشود در حجاب ستر و کتمان بگذارد و از کتب معتبره دیگر، سخنان چیده و معارف سنجیده اضافه آن کرده، بر لوح تبیان نگارد..."^(۶۲) کاربرد انواع جناس و به بازی گرفتن هنرمندانه کلمات نیز نشانه توجه اهل تصوف به عنصر موسیقی در کلام است: «التصوف و التصرف لایکون معاً»^(۶۳)

گاه واژه‌های بسیار زیبای منحصر به فردی در این کتاب می‌توان دید که همانند آن بسختی در دیگر آثار یافت می‌شود؛ واژه‌هایی که حتی امروز نیز می‌توان آنها را بارغبت به کار برد. مثلاً: دودگذر به جای دودکش؛ ماری سیاه از دودگذر در دیگ افتاد.^(۶۴) ظاهراً این واژه‌ها از تعبیرا عادی روزگار او بوده‌اند و احساس نمی‌شود که وی تعمداً در آوردن آنها داشته‌باشد. واژه‌هایی که در فرهنگ‌های معروف نیز دیده نمی‌شود: موش گیر از وی پرسیدند که در راه هیچ چیز یافتی؟ گفت: نی، مگر فلان روز که موش گیر یک پاره گوشت بریان گرم به من انداخت. گفتند: پس ما باهم طعام خورده‌ایم که آن را از پیش ما ربوده بود. ابوتراب گفت: صدق چنین باشد.^(۶۵) با دیدن برخی از این واژه‌ها می‌توان به اصل و اشتقاق آنها پی برد: ابرقوه (ابرکوه): "گویند که وی همان است که قبر وی در ابرقوه است"^(۶۶) چند نمونه دیگر از این واژه‌ها را می‌آوریم:

خانک "گفت: بر کنار خلیج و دمیاط، خانکی از نی ساخته بودم."^(۶۷)

ستیدن: "گفت: یا اباالحسین می‌دانم که با خود معلومی برنمی‌داری لیکن این دو سیب را با خود بردار. از وی بستیدم و در جیب نهادم."^(۶۸)

صحبت‌دار: "وی گفته که صحبت با حق دارید و اگر نتوانید، صحبت با آن کس دارید که صحبت‌دار حق است سبحانه"^(۶۹)

همچنین، آنچه در این کتاب آمده‌است، می‌تواند ما را در فهم و شرح و تفسیر بسیاری از متون عرفانی یاری دهد. به عنوان نمونه "حافظ" می‌گوید:

گفت: آن یار کز او گشت سر دار بلند جرمش این بود که اسرار هویدا می‌کرد^(۷۰)

در نفحات الانس، حکایتی در این باب آمده‌است که می‌تواند با مفهوم این بیت، مناسبت بسیار داشته‌باشد: "و آنچه وی را افتاد، به دعای استاد وی بود عمرو بن عثمان مکی که جزوکی تصنیف کرده بود در توحید و علم صوفیان. وی آنها را پنهان بر گرفت و آشکارا کرد و با خلق نمود. سخن باریک بود. دریافتند. بر وی منکر شدند و مهجور ساختند. وی بر حلاج نفرین کرد و گفت: الهی کسی بر او گمار که دست و پای او ببرد و چشم برکند و بر دار کند و آن‌همه واقع شد به دعای استاد وی."^(۷۱)

در جای دیگری از دیوان خواجه می‌خوانیم:

تسو و طوبی و ما و قامت یار فکر هرکس به قدر همت اوست^(۷۲)

و باز در نفحات الانس جامی سخنی آمده‌است که بسیار نزدیک بدان است: "ابراهیم قصار گوید: قیمة کل انسان بقدر همته..."^(۷۳)

همچنین خواجه می‌گوید:

هرکه شد محرم دل، در حرم یار بماند وان که این کار ندانست، در انکار بماند^(۷۴)

و در نفحات می‌خوانیم: "...انکار آن کند که از این کار محروم است."^(۷۵)

پی‌نوشت‌ها

- ۱- نفحات الانس، ص. ۱۶۳
- ۲- رک: طبقات الصوفیه، ص. صد و هشتاد و یک
- ۳- نفحات الانس، ص. ۳۱۱
- ۴- رک: همان، صص. ۳ تا ۳۰
- ۵- رک: همان، ص. ۶۱۵
- ۶- همان، ص. ۵۷
- ۷- همان، ص. ۹۹
- ۸- رک: همان، ص. ۱۱۴
- ۹- رک: همان، ص. ۱۲۵
- ۱۰- به‌عنوان نمونه رک: نفحات الانس، ص. ۴۶ ذکر ابراهیم اطروش
- ۱۱- به‌عنوان نمونه رک: همان، ص. ۹۰، ذکر شیخ ابوالعباس مورّه‌زن بغدادی
- ۱۲- همان، ص. ۷۳
- ۱۳- رک: همان، صص. ۸۷
- ۱۴- رک- همان، صص. ۱۱۸ و ۱۹
- ۱۵- رک: همان، ص. ۲۱
- ۱۶- رک: همان، صص. ۳۱۲ و ۲۲
- ۱۷- رک: همان، ص. ۸۰
- ۱۸- رک: همان، صص. ۸۰ و ۱۵۵
- ۱۹- رک: همان، ص. ۸۴ / نام این کتاب در اصل متن به‌غلط "صفوة الصفوة" چاپ شده‌است.
- ۲۰- رک: همان، ص. ۹۵
- ۲۱- همان، ص. ۷
- ۲۲- همان، ص. ۲۱
- ۲۳- همان، ص. ۷۰
- ۲۴- همان، صص. ۴۳
- ۲۵- همان، ص. ۶۱۵
- ۲۶- همان، ص. ۶۱
- ۲۷- رک: طبقات الصوفیه، ص. ۲۵
- ۲۸- نفحات الانس، ص. ۳۱۱
- ۲۹- همان، ص. ۱۸۰
- ۳۰- همان، صص. ۴۶ و ۵۳ و ۶۳ و ۲۱۰
- ۳۱- به‌عنوان نمونه رک: طبقات الصوفیه، صص. ۷۶ و ۸۰
- ۳۲- نفحات الانس، ص. ۷۵
- ۳۳- همان، ص. ۱۹۹
- ۳۴- همان، ص. ۱۹۵
- ۳۵- همان، ص. ۱۵۰
- ۳۶- طبقات الصوفیه، ص. ۳۸۴

- ۳۷- تذکرة الاولیا، ص. ۵۸۶
- ۳۸- نفحات الانس، ص. ۱۳۹
- ۳۹- تذکرة الولیا، ص. ۴۶۷
- ۴۰- نفحات الانس، ص. ۱۵۶
- ۴۱- همان، ص. ۱۵۶
- ۴۲- به عنوان نمونه رک: همان، صص. ۶۲ و ۶۵
- ۴۳- همان، ص. ۵۳
- ۴۴- همان، ص. ۵۴
- ۴۵- همان، ص. ۵۶
- ۴۶- همان، ص. ۵۶. بررسی شیوه های گوناگون معنی پردازی در متون عرفانی، موضوع بسیار مهم و ارزشمندی است که خود نیازمند تحقیق جامع و کاملی است.
- ۴۷- همان، ص. ۸۰
- ۴۸- همان، صص. ۴۱ و ۴۴ و ۴۵
- ۴۹- همان، ص. ۴۷
- ۵۰- همان، ص. ۹۰
- ۵۱- همان، ص. ۴۵
- ۵۲- همان، ص. ۵۴
- ۵۳- همان، ص. ص. ۵۴. نیز رک: ص. ۵۸، ذکر ابومحمد حداد
- ۵۴- همان، ص. ۴۴
- ۵۵- به عنوان نمونه، رک: ص. ۴۵
- ۵۶- به عنوان نمونه، رک: ص. ۱۴۸
- ۵۷- رک: همان، ص. ۲۰۵، ذکر ابوعلی رازی
- ۵۸- رک: همان، ص. ۶۵ / نیز، ص. ۷۳، ذکر ابوسعید خراز
- ۵۹- همان، ص. ۵۵
- ۶۰- همان، ص. ۵۵
- ۶۱- همان، ص. ۳
- ۶۲- همان، ص. ص. ۴
- ۶۳- همان، ص. ۷۰
- ۶۴- همان، ص. ۱۴۸
- ۶۵- همان، ص. ۵۲
- ۶۶- همان، ص. ۲۱۴
- ۶۷- همان، ص. ۲۱۲
- ۶۸- همان، ص. ۲۱۰
- ۶۹- همان، ص. ۱۸۴
- ۷۰- دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، ص. ۹۷
- ۷۱- نفحات الانس، ص. ۱۵۱
- ۷۲- دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، ص. ۴۰
- ۷۳- نفحات الانس، ص. ۱۶۵

۷۴- دیوان خواجه شمس الدین محمد حافظ شیرازی، ص. ۱۲۰

۷۵- نفحات الانس، ص. ۱۷۹

منابع و مأخذ

- انصاری، خواجه عبدالله (۱۳۶۲)، **طبقات الصوفیه**، تصحیح: محمد سرور مولایی، انتشارات توس، چاپ اول.
- جامی، عبدالرحمن، **نفحات الانس**، تصحیح: مهدی توحیدی پور، انتشارات کتابفروشی محمودی.
- حافظ شیرازی، خواجه شمس الدین محمد (۱۳۷۴)، **دیوان**، به اهتمام محمد قزوینی و قاسم غنی، به کوشش رحیم ذوالنور، انتشارات زوار،
- عطار، **تذکرة الاولیا**، تصحیح محمد استعلامی، انتشارات زوار، چاپ هفتم.

حافظ کوچک و حافظ بزرگ

« بررسی سبک شناختی غزلی از بابافغانی و خواجه حافظ »

دکتر احمد گلی *

چکیده

از جمله مقوله های نقد ادبی، نقد نفوذ و تأثیر و تأثر شعرا از همدیگر است. کشف و سنجش این پیوندها و تعبیر و تفسیر آثار تاویل پذیر ادبی از این منظر و دیدگاه می تواند روند عمل فهم را در راه رسیدن به مقصود و نیت مؤلف تلطیف و مطبوع نماید. در این مقاله کوشش شده است گوشه هایی از میزان تأثر حافظ کوچک (بابافغانی) از حافظ بزرگ براساس دیدگاههای سبک شناختی بررسی و همانندیاها و همسانیهای موجود در حوزه های سطح زبانی، ادبی و فکری میان آن دو شاعر بیان شود.

واژه های کلیدی: سبک، تأثیر و تأثر، نقد ادبی.

مقدمه

تاریخ دقیق تولد بابافغانی در جایی ثبت نشده است اما چنانکه از قرائن و شواهد پیداست او در نیمه دوم قرن نهم در شیراز متولد شده است. در اوایل زندگی به پیشه کارگری مشغول بوده و بدین سبب در آغاز شاعری «سگاک» تخلص می کرده است (فغانی ۱۳۶۳، مقدمه ص نه). از وطن خود شیراز به هرات عزیمت نموده و در آنجا به خدمت مولانا جامی (فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه ص ده) رسید و پس از مراجعت از هرات در زمان سلطان یعقوب بیگ آق قوینلو متوجه تبریز شد و حدود هفده سال در تبریز و بلاد آذربایجان مشمول الطاف خسروانه او گردید، حتی پس از بازگشت به شیراز مرغ دلش پیوسته یاداران تبریز می کرده است:

فغانی در وطن هر دم گلی از گلشنی دارد ولی مرغ دلش در صحبت یاران تبریز است

(فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه نوزده)

او باز پسین روزهای زندگی خود را در جوار امام هشتم به سربرد و از باده خواری توبه کرد (شبللی نعمانی، ۱۳۶۳، ج ۲، ص ۲۲) و قصیده ای در منقبت آن امام همام سرود که بعدها زبان زد شد (یان ریپکا، ۱۳۸۱ ص ۴۰۶) و سرانجام در سال ۹۵۲ هجری در همان دیار به درود حیات گفت که مقبره او معلوم نیست (فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه بیست و هفت).

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت معلّم آذربایجان.

شعراو

اصل دیوان او در یک هنگامه جنگ مفقود شده و دیوان موجود مجموعه ایست که برادرش آن را گردآوری کرده است (شبل‌ی نعمانی، ۱۳۶۳ ج ۲ ص ۲۳). «غزلیات فغانی اکثر یک آهنگ و یکدست و با معانی و الفاظ ساده خوش و شیرین سروده شده و چنان است که در سرتاسر دیوان اشعار او یک لغت مشکل یا مضمون پیچیده نمی‌یابیم.» (فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه بیست و هفت) سبک و لحن غزلیاتش ناله‌های سوزان و دل‌خراش است و چنین اشعاری را تا مدت‌ها «فغانیه» می‌خواندند (یان ریپکا، ۱۳۸۱ ص ۴۰۷). عارف شیرازی او را در طرز غزل‌نایی خواجه حافظ دانسته است (فغانی، ۱۳۶۳، مقدمه بیست و هفت) و بدین جهت او را حافظ کوچک گفته‌اند (یان ریپکا، ۱۳۸۱ ص ۴۰۶).

«شیوه رندی و درویشی» (فغانی، ۱۳۶۳ ص ۱۲۴) او درغزل‌هایش و وجود عناصر همسان «شراب خورده و خوی کرده چون روی به گلستان» (فغانی، ۱۳۶۳، ص ۳۴۳ نظیر سروده حافظ: شراب خورده و خوی کرده می روی به چمن) و غزلیات هماهنگ در وزن و قافیه و ردیف و گاهی هماهنگ در محتوا گویای این حقیقت است که بابافغانی از سبک و لحن و بیان خواجه بزرگ بهره‌جسته و اشعار خود را بدان رنگ و بوی آراسته است. در این مختصر، اندکی از آن همانندیها استخراج و غزلی از بابافغانی از حیث دیدگاههای سبک‌شناختی با غزلی از حافظ مقایسه و سنجیده شده است:

بابافغانی

- ۱- دارد نسیم گل دم جانبخش عیسوی
تا بوی گل زگلشن مقصود بشنوی
- ۲- آیینۀ جمال تو در چشم اهل دید
دارد هزار جلوه صوری و معنوی
- ۳- ما را چو در سخن لب لعل تو جان دهد
دیگر چه احتیاج بانفاس عیسوی
- ۴- زاهد چو قرب کعبه وصل تو دریافت
بیچاره شد بزایوئے هجر منزوی
- ۵- پرتو کدام و نور کدام ای خداشناس
تا کی دو دل زتفرقه نور و پرتوی
- ۶- ای دل‌گدایی در میخانه کار تست
ما را چه کار با طرب و عیش خسروی
- ۷- هر جا که هست دیده ز روی تو روشنست
ای روشنی دیده چرا دور میروی
- ۸- تخم امل بباغ جهان کشته یی ولی
جز بار دل فغانی از این گشته ندوری

حافظ

- ۱- بلبل ز شاخ سرو به گلبانگ پهلوی
می‌خواند دوش درس مقامات معنوی
- ۲- یعنی بیا که آتش موسی نمود گل
تا از درخت نکته توحید بشنوی
- ۳- مرغان باغ قافیه سنجند و بذله گو
تا خواجه می‌خورد بغزلهای پهلوی
- ۴- جمشید جز حکایت جام از جهان نبرد
زنهار دل مبند بر اسباب دنیوی
- ۵- این قصه عجب شنو از بخت واژگون
ما را بکشت یار بانفاس عیسوی
- ۶- خوش وقت بویا و گدائی و خواب من
کاین عیش نیست در خور اورنگ خسروی
- ۷- چشمتم بغمزه خانه مردم خراب کرد
مخموریت مباد که خوش مست میروی
- ۸- دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر
کای نور چشم من به جز از کشته ندرو
- ۹- ساقی مگر وظیفه حافظ زیاده داد
کاشفته گشت طره و ستار مولوی

۱- سطح زبانی

الف: سطح موسیقایی:

* موسیقی بیرونی یا وزن: مفعول فاعلات مفاعیل فاعلن (بحر مضارع مثنیٰ اخرب مکفوف)

- موسیقی کناری: قافیه موصوله است « و » روی کلمه قافیه و « ی » حرف وصل است که در هفت واژه نسبت و در سه مورد خطاب فعلی است و در یک واژه « منزوی » هم جزو جوهر کلمه است که عیب قافیتی موجود غیر ملقبه است.

- ردالفافیه در بیت سوم « عیسوی »

- ردالفافیه در بیت سوم « پهلوی »

- موسیقی درونی: همحروفی: صوری و معنوی ب ۲/ ما را لب لعل ب ۳/ تو در نیافت ب ۴/ ما را ب ۶

- موسیقی درونی: همحروفی: آتش موسی ب ۲/ باغ قافیه ب ۳/ جمشید جز، جهان نبرد، براسباب ب ۴/ ما را ب ۵/ در خور ب ۶/ مخموریت مباد، مست می روی ب ۷/ چشم من، جز از ب ۸/ حافظ زیاده، گشت طره ب ۹.

- جناس: گل و گلشن ب ۱/ زاویه منزوی ب ۴/ دل و در ب ۶. تصدیق: پرتو ب ۵

ب) سطح لغوی:

- از صد واژه به کار رفته در غزل هشت بیته حدود شصت و چهار واژه آن فارسی سره است یعنی ۶۴٪ از جمله مختصات سبکی کهن:

- کاربرد « را » در معنی برای ب ۳/ استعمال عبارت عامیانه « چرا دور می روی » ب ۷/ کاربرد فعل پیشوندی « در نیافت » ب ۴

- از صد واژه به کار رفته در غزل نه بیته حدود پنجاه و هفت واژه فارسی سره است یعنی ۵۷٪

ج) سطح نحوی:

- از نظر نحو جملات از هفده جمله به کار رفته در هشت بیت، سیزده جمله آن دستورمند است و چهار بار شبه جمله استعمال شده است. اکثر جملات ساده و مستقل اند.

- در غزل حافظ از بیست جمله به کار رفته در نه بیت، نه جمله آن دستورمند است و دوبار شبه جمله استعمال شده است. اغلب جملات مرکب اند.

۲ - سطح ادبی

* هنرهای معانی:

- استفهام برای بیان تنبّه و آگاهی:

پرتو کدام؟ نور کدام؟ تا کی دو دل زتفرقه نور و پرتوی
ب ۵

- استفهام انکاری: ما را چه کار با طرب عیش خسروی؟

- استفهام در معنی نهی: ای روشنی نور دیده چرا
دور می روی؟

- ندا یا فراخواند در معنی آرزو: ای دل گدایی در

میخانه کارتست. ب ۶

حصر یا قصرصفت: جز بار دل فغانی از این کشته
ندروی ب ۸

* هنرهای بیانی

تشبیه: تشبیه ضمنی نسیم گل به دم عیسی ب ۱

تشبیه بلیغ یا رسا: گلشن مقصود ب ۱۰ / آئینه جمال
ب ۲ / لب لعل ب ۳ / کعبه وصل، زاویه هجر ب ۴ / تخم

امل، باغ جهان ب ۸

تشبیه تفضیل: ترجیح حیات بخشی لب یار به انفاس
عیسوی ب ۳

- ایهام: مقامات معنوی:

الف) مقامات طریقت (ب) سخنان ادبی

- تمثیل: دهقان سالخورده چه خوش گفت با پسر

کای نور چشم من به جز از کشته ندروی ب ۸

- پارادوکس: ما را بکشت یار به انفاس عیسوی ب ۵

* کنایه: قافیه سنجیدن کنایه از شعرگفتن ب ۳ / دل
بستن کنایه از علاقه مند شدن ب ۴ / خانه خراب
کردن کنایه از آشفته و پریشان کردن ب ۷

- تلمیح: فَلَمَّا اتَاهَا نُودَى مِنْ شَاطِئِ الْوَادِ الْاَيْمَنِ فِي
الْبُقْعَةِ الْمُبَارَكَةِ مِنَ الشَّجَرَةِ اِنْ يَا مُوسَى اِنِّى اللّٰهُ رَبِّ

الْعَالَمِيْنَ قصص / ۳۰ ب ۲

- اشاره به اسطوره جام جمشید ب ۴

* کنایه: هزار کنایه از کثرت ب ۲ / جان دادن

کنایه از شادی بخشیدن ب ۳ / دو دل کنایه از مردد
ب ۵ / باردل کنایه از غم و اندوه ب ۸

- تلمیح: فاینما تُولُوا فثم وجه الله ب ۷. بقره / ۱۱۵

۳- سطح فکری

- غزل عاشقانه و تلفیقی از عشق مجازی (۳،۲) و حقیقی (۷،۶) است.

- شادی گر است (۱ - ۷) گاهی جلوه هایی از یأس و ناامیدی نیز در آن وجود دارد (۸)

باباغانی غزل خود را با توصیف طبیعت دل انگیز بهاری آغاز کرده و به بیان آینه جمال معشوق و جلوه های فراوان آن در نظر اهل بصیرت و ترجیح جانبخشی لب یار به دم عیسوی پرداخته است و همچون حافظ زاهد را به جهت بی ذوقی و خشک دماغی او محروم از کعبه وصال می داند و معتقد است که نور و پرتو خداوندی در همه جا ساری و جاری است و با گدایی در میخانه معرفت می توان از جلوه جمال یار بهره مند گردید و سرانجام بر این باور است که تخم آرزوهای این جهان جز بار غم و اندوه چیز دیگری در پی ندارد.

نتیجه گیری

- ۱- در حوزه سطح آوایی یا موسیقایی همحرفی یا همصدایی در غزل حافظ بیشتر از غزل باباغانی است و در مقابل آرایه های لفظی در غزل باباغانی نسبت به غزل حافظ زیادتر است. در سطح لغوی تعداد واژگان عربی به کار رفته در حافظ بیش از باباغانی است و نشانه هایی از مختصات سبکی قدیم در شعر باباغانی هست که در غزل حافظ نیست. از حیث سطح نحوی جملات در غزل باباغانی دستورمندتر از غزل حافظ است.
- ۲- در حوزه سطح ادبی کاربرد جملات استفهامی در معنی ثانویه درغزل باباغانی و اسناد مجازی و جملات اخباری در معنای ثانوی در غزل حافظ بیشتر است و بعلاوه کاربرد جملات قصری در حافظ زیادتر باباغانی است. از حیث تشبیه غزل باباغانی و از نظر ایهام و تمثیل و پارادوکس و تلمیح غزل حافظ قابل توجه است.
- ۳- در حوزه سطح فکری هردو غزل عاشقانه و شادی گر است و در آنها عیش بی تکلف بر عیش خسروی ترجیح داده شده است (باباغانی ب ۶ و حافظ ب ۶)

- از جمله غزل های هماهنگ در وزن و قافیه و ردیف می توان به موارد زیر اشاره کرد:

باباغانی: یار را چون هوس صحبت درویشانست	گر قدم رنجه کند دولت درویشانست غ ۶۲
حافظ: روضه خلد برین صحبت درویشانست	مایه محتشمی خدمت درویشانست غ ۴۹

* هردو غزل در بحر رمل «مثنی مخبون اصلم مستغ» سروده شده و مردف اند. واژگان «صحبت، دولت، حرمت، همت و رحمت» در قافیه غزلها یکسانند و موضوع هر دو غزل نیز توصیف مقام و صفای دل درویشان است.

و نیز:

- غزل عاشقانه و پندآمیز (۴ و ۷) و مدحی (ب ۲) است.
- شادی گر است
- بیان سرود توحید توسط مرغان و بلبلان باغ آفرینش (۱-۳)، ناپایداری و بی وفائی دنیا و تشویق به اعتنام از فرصت و دل نبستن بر اسباب و علایق دنیوی (۴-۳)
- تأثیرعکس انفاس عیسوی یار به جهت بی بهرگی از بخت و اقبال با بیان پارادوکسی
- هماهنگی و همسوئی محتوایی که در آنها عیش بی تکلف بر عیش خسروی ترجیح داده شده است (ب ۶)
- بیان مخموری چشم معشوق و تأثیر خانه خرابی آن در عاشق ب ۷
- بیان حکیمانه مبنی بر اینکه هر عملی پاداشی متناسب با آن در پی خواهد داشت ب ۸
- بیان طنزی در اینکه بیش از وظیفه و مقرری خوردن باده مایه پریشانی و آشفتگی است.

باباغانی: امشب از آهم مشو گرم و مسوزانم چو شمع ساعتی بنشین که در بزم تو مهمانم چو شمع غ ۶۳۱
حافظ: در وفای عشق تو مشهور خوبانم چو شمع شب نشین کوی سربازان و رندانم چو شمع غ ۲۹۴
* هردو غزل در بحر رمل مثنی محذوف، سروده شده، و غزلها مردف و موصوله و مردف اند.

دو غزل دیگر با مطلعهای زیر در دیوان باباغانی با اختلاف در قافیه ولی همسانی در وزن و ردیف نیز وجود دارد که آثار و نشانهای تأثر در آن دو نیز نمودار است:

- تا به کی خندیدن و دل گرمی افزودن چو شمع آب دندان گشتن و آتش زبان بودن چو شمع غ ۳۶۲
- می گدازم دیده تایکروزه موجودم چو شمع می رسد بر اوج گردون هرنفس دودم چو شمع غ ۳۶۳

و نیز:

باباغانی: از گریه سوختیم و تو آهی نمی کنی در آب و آتشییم و نگاهی نمی کنی غ ۵۶۱
حافظ: ای دل به کوی عشق گذاری نمی کنی اسباب جمع داری و کساری نمی کنی غ ۴۸۲

* هر دو غزل در بحر مضارع « مثنی اخرب مکفوف محذوف » سروده شده و همچون غزلهای پیشین قافیه آنها مردف و موصوله و مردف اند.

و گاهی هم این همانندی فقط در وزن و ردیف غزل است:

باباغانی: دارم از غنچه لعل تو خطایی که می رس لطف و قهری که مگو ناز و عتابی که می رس غ ۳۲۹
حافظ: دارم از زلف سیاهش گله چندان که می رس که چنان زو شده ام بی سر و سامان که می رس غ ۲۷۱

* وزن غزلها بحر رمل « مثنی مخبون مقصور » است و هردو غزل مردف و مردف است. از حیث محتوا شاعران شیراز هردو، غزلهای فراقی و عاشقانه خود را خطاب معشوق زمینی سروده اند.

و نیز:

باباغانی: شب آه و ناله از دل غمناک می زدم برق فنا به خرمن افلاک می زدم غ ۴۲۴
حافظ: دیشب به سیل اشک ره خواب می زدم نقشی بیاد خط تو بر آب می زدم غ ۳۲۵

* هر دو غزل در بحر مضارع « مثنی اخرب مکفوف محذوف » سروده شده اند. غزلها از حیث قافیه مردف و مردف اند و از نظر محتوا هر دو غزل غم گرا و فراقی است و در آنها احوالات عاشق هجران کشیده بیان شده است.

منابع و مأخذ

- حافظ، خواجه محمد، (۱۳۷۹) دیوان، تدوین و تصحیح دکتر رشید عیوضی، تهران، امیرکبیر.
- ربیکا، یان (۱۳۸۱) تاریخ ادبیات، ترجمه عیسی شهابی، تهران، علمی و فرهنگی.
- شمیسا، سیروس (۱۳۷۵) کلیات، سبک شناسی، تهران، فردوس.
- فغانی، بابا (۱۳۶۳) دیوان، احمد کرمی، تهران، اقبال.
- نعمانی، شبلی (۱۳۶۳) شعر العجم، ترجمه دانی گیلانی، تهران، دنیای کتاب.

جلوه های مذهب در شعر سده نهم

دکتر محبوبه مباشری *

چکیده

سده نهم از لحاظ ترقی و پیشرفت شعر مذهبی از درخشان ترین اعصار تاریخی ایران است. جلوه های مذهب در شعر این دوره از نظر تعدد شاعران و نیز کثرت اشعار اعتقادی و مذهبی بسیار چشمگیر است. در این دوره که به لحاظ تاریخی عصر تیموری نامیده می شود به سبب ثروت بادآورده ناشی از غارت سرزمین ها توسط تیمور و احفاد او و ایجاد دربارهای باشکوه و روحیه فرهنگ دوستی و ادب پروری بعضی از امرای تیموری چون شاهرخ شعر و شاعری رونق بسیاری یافت. از سوی دیگر به سبب روحیه آسان گیری سلاطین تیموری نسبت به افکار و اعتقادات مذهبی اقوام دیگر، انقلاب عظیمی در افکار و آراء اهل عصر روی داد و در پرتو آزادی نسبی اختلاف ادیان و مذاهب در عرصه شعر نیز راه یافت. خاصه شعرای شیعی که پس از یک دوره طولانی انزوا و انخدال فرصت را مغتنم شمردند و در اشعار خود اعتقاد مذهبی خود را آشکارا اظهار نمودند و گاه به طعن و رد و سبّ عقیده مخالف پرداختند و شاعران سنی مذهب نیز در شعر خود در مقام اظهار مذهب خود و پاسخ گویی به گروه مخالف برآمدند از جمله این شاعران از اهلی شیرازی، بابافغانی، عصمت بخاری، قاسم انوار، شرف الدین یزدی جامی و ... می توان نام برد که دواوین ایشان مشحون از بیان اعتقادات و مدح و منقبت پیشوایان دین خاصه ائمه اطهار است تا آنجا که شاعری چون جامی در یکی از مثنوی های خود "اعتقاد نامه" دارد. اینگونه است که شعر این دوره صیغه کاملاً مذهبی و خاصه شیعی دارد.

واژه های کلیدی: مذهب، شعر شیعی، سده نهم، کثرت و تعدد شاعران.

مقدمه

سده نهم در تاریخ پر نشیب و فراز ایران یک دوره فرهنگی خاص است این دوره که دوره کشاکش و ستیز و جنگ و گریز است دوره تیموری نام دارد و از نقطه نظر اوضاع اجتماعی و وضعیت مذهبی ویژگی خاصی دارد. به روایت تاریخ، تیموریان اعم از سلاطین یا شاهزادگان این سلسله جز تیمور - که خوی غارتگری و خونریزی داشت - مردمی معتدل و گاه مانند شاهرخ متدین و عدالت پیشه و فرهنگ دوست و ادب پرور بودند و ثروت فراوانی که در نتیجه غارت ممالک نصیب تیمور و اولاد و احفاد وی شده بود وسیله خوبی برای توجه آنان به تجملات درباری و آباد کردن شهرها و ایجاد دربارها و در نتیجه توجه به اهل ادب و فرهنگ شد. اعتقاد سلاطین

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه الزهراء تهران.

تیموری تا پایان عهدشان به مسائل دینی و ترویج احکام و بزرگداشت شعائر دینی به تبع تزوکات تیموری است چه بسیاری مطالب مربوط به نشر دین و احترام سادات و علما و زهاد و گسترش قواعد شریعت در تزوکات تیموری توصیه شده است چنانکه در تزوکات آمده است که "مرتبه آل محمد را از جمیع مراتب برترداری و تعظیم و احترام ایشان به جای آری و افراط را در محبت ایشان اسراف ندانی که هر چه از برای خدا باشد در آن اسراف نباشد. (تزوکات تیموری ص ۲۰۹ به نقل از ذبیح الله صفا، ۱۳۷۵ ج ۴ ص ۵۳)

طرفه آنکه تیمور برای خود رسالتی و مأموریتی در این باب قایل بود و به عبارت دیگر خود را یکی از "مجددان دین" قلمداد می کرد تا آنجا که بعضی از فتوحات و جهانگشایی هایش را عنوان "غزو" می داد و در این تظاهر به دین و نیز دعوی تجدید دین تیمور از بیان مورخ مخصوص نظام الدین شامی عنوان "خلافت پناه" دارد. (ظفر نامه شامی شرف الدین علی یزدی ص ۱۳۹. به نقل ذبیح الله صفا، همان، ص ۴۵) و به دعوی اطرافیان او و شاید خود او "صاحب کرامت" و "مخصوص به تأیید آسمانی" و "ملحوظ به نظر عنایت ربانی" بود و این اعتقادات به دوره تیموری یک صبغه مذهبی خاص می بخشید. (صفا، ۱۳۷۵، ج ۴، ص ۴۷) در تزوکات تیموری هم مذهبی از مذاهب مورد قبول مسلمین بر مذهبی دیگر برتری نیافته است اگر چه دولت تیموری از رسمیت مذهب تسنن دفاع می کرد و در جلوگیری از طعن و سب شیخین، که از سوی شیعیان صورت می گرفت - سختگیری می نمود. شاهرخ و جانشینان او زیارت مشهد امام هشتم را از فرائض خود می دانستند و نسبت به سایر ائمه اثنی عشر نیز احترام بسیار می داشتند تا آنجا که تصور اعتقاد سلاطین به تشیع می رفت.

عهد تیموری برای ترویج تشیع موقع مناسبی بود و شیعه اثنی عشری از این فرصت برای نشر عقاید و اظهار آزاده اعتقاد خود به خوبی بهره بردند. زیرا قدرتشان به آن حد رسیده بود که از انزوا و انخدال بیرون آیند و به حملات پی در پی به مذاهب اهل تسنن و اثبات فساد عقیده آنان از راه سب شیخین و نظایر آن اقدام کنند. البته پادشاهان حنفی مذهب تیموری نیز از اظهار عناد با آنها ابا نداشته، و این کشاکش لفظی و تبلیغی در آثار ادبی این دوره، بویژه در اشعار و ابیاتی که طرفین در عیجوبی از یکدیگر سروده اند مشهود است. این مقدار تسامح و تساهل مذهبی در اوایل دوره تیموری خاصه احترامی که شاهرخ و جانشینان او نسبت به سادات داشتند موجب رواج ذکر مناقب و مدایح نسبت به آل پیامبر و ائمه اطهار شد و نه تنها شعر شاعران شیعی مذهب یا تمایل به تشیع این دوره چون ابن حسام، کاتبی، بابافغانی، شاه نعمت الله ولی، مشحون از مناقب و فضایل خاندان است، بلکه در اشعار شاعر سنی مذهب متعصبی چون جامی آن مایه احترام و تبجیل نسبت به خاندان شگفت آوراست.

شعر مذهبی در بسیاری از قصاید قصیده گوینان این دوره مبتنی بر ذکر مناقب رسول و ائمه دین است که عادتاً با غلو در ذکر اوصاف و مناقب و بیان اعتقادات مبالغه آمیز شعرا همراه است. چنانکه ابن حسام یک دیوان کامل از قصاید و ترجیعات و ترکیبات در توحید و ستایش رسول و اهل بیت دارد و از شاعران دیگر این نوع مدایح یا مراثی دینی می توان از اهلی شیرازی، کاتبی، فغانی شیرازی، برندق خجندی و حتی جامی نام برد.

شعر مذهبی و بویژه شیعی این دوره را می توان مقدمه شیوع و حکومت این نوع شعری در دوره صفوی دانست نکته دیگر آنکه از آنجایی که تصوف خاصه در این عهد رنگ دینی یافته و اختلافات بزرگ سده های پیشین میان صوفیه و متشرعین به ندرت اتفاق می افتد، چنانچه تمییز میان متشرعه و اصحاب طریقت در این دوره دشوار است، بنابر این شعر عرفانی نیز صبغه دینی یافته است و شطح و طامات و اباحیگری در آن رنگ باخته است.

معمیات مذهبی

معمّا نیز که از انواع رایج و مقبول شعر این دوره است از تأثیر و نفوذ صبغه مذهبی بر کنار نمانده است چنانکه کاتبی معمّیاتی به اسم نود و نه نام حضرت حق سبحانه و تعالی گفته و از جمله این معمّا اسم "العلیم" است:

سر به پای او فدا نا کرده تو چون وصالش را تمنا کرده تو

(سمرقندی، ۱۳۳۷ ص ۴۶۵)

مثنوی های مذهبی

یک نوع از مثنوی های دینی در این دوره رایج است که در باب بقاع متبرکه و بیان مناسک حج ساخته شده و جامی نیز رساله ای در این باب دارد.

علاوه بر این یک نوع مثنوی مذهبی در این دوره سروده شده است که بسیار حائز اهمیت است و مسبوق به سابقه نیست و آن یک نوع منظومه دینی و به واقع "حماسه دینی" به نام "خاوران نامه" است که در مقدمات مثنویات آن حمدها و نعوت و مناقب بسیار معمول این دوران گنجانیده شده است.

این حماسه مذهبی که در نوع خود جزو نخستین ها به شمار است هم از آن روی حائز اهمیت است که بیانگر آن گرایش شیعی و حس روز افزون تشیع ایرانی است که شخص فردوسی در اواخر عمر آن را ظاهر کرد و خود موجب پیدایش سلسله ای از حماسه های مذهبی در دوره های بعد چون "حملة حیدری" (محمد رفیع خان باذل متوفی ۱۱۱۹) "نجف نامه"، "صولت صفدری" (۱۱۱۴) در وصف زندگانی و شجاعت های حضرت علی، "مختارنامه"، "حربه حیدری" و ... شد که از این میان کتاب "حملة حیدری"، تقلید مستقیم شاهنامه است. (اته، ۱۳۵۶ ص ۶۱-۶۰)

خاوران نامه

مولانا محمد بن حسام الدین خوسفی خراسانی معروف به ابن حسام خاوران نامه را به نظم کشید که شرح جنگ های حضرت علی و سردارانش، مالک اشتر و ابوالمحسن با امرای مشرکین مخصوصاً با قباد شاه خاوران و با اژدها و دیوان است. بنابر این خاوران نامه هم به لحاظ نخستین حماسه دینی در پیروی از شاهنامه که خود منجر به پیدایش کثیری از منظومه های دینی در قرون متأخر شد و نیز به دلیل پیدایش یک جریان دینی شیعی در سلک شعر داستانی حائز اهمیت است.

قصاید مصنوع

جلوه مذهب در شعر این دوره به صورت مناقب و مدایح و مراثی منحصر به مثنوی و غزل و قصاید معمول نیست بلکه، حتی در قصاید مصنوع و دشوار شعرائی این دوره که به شیوه معمول این دوره به نظیره گویی و تقلید و تتبع از قصاید مقبول شعرائی مشهور دوره های پیشین می پرداختند و در این راه خود را در تنگنای قوافی و ردیف های دشوار گرفتار می کردند، مشاهده می شود از آن جمله است قصیده هلالی جغتایی غزلسرای نامدار سده نهم در مدح پیامبر:

شتر کشیدی اگر بار دل ز حجره تن شدی نزار شتر زیر بار حجره من
شتر به باد رود حجره نیز خاک شود گرت شتر بود از سنگ و حجره از آهن

اجل به حجره گیتی عجب شتر جانی است
که محمل شتر اوست حجره های بدن
به حجره و شتر ارکان دین چو قایم نیست
قوانم شتر و رخت حجره را بشکن
شتر ز حجره بران تا در مدینه که هست
در آن زمین ، شتر و حجره رسول زمین
ز حجره و شتر آن جناب منفعل است
حکیم با شتر طور و حجره ایمن
در میان سخنورانی چند که چامه شتر و حجره را سروده اند کاتبی ترشیزی و بعد جامی است که به
استادی پاسخ گفته است و سپس هلالی جغتایی است . (به نقل از بدایع الافکار فی صنایع الاشعار ، کمال الدین
واعظ کاشفی، ۱۳۶۹ صص ۲۵۱ - ۲۵۲)
قصیده جامی با الزام شتر و حجره نیز در نعت سیدالمرسلین ۴۷ بیت است که مطلعش بیت زیر است.
نگار من شتر انگخت رو به حجره من
پذیره شترش رفست جان ز حجره تن

شاه نعمت الله ولی

سید نور الدین شاه نعمت الله ولی ماهانی کرمانی از اقطاب و عرفانی مشهور سده هشتم و نهم هجری است
نسب او با نوزده نسل به پیامبر (ص) می رسد وی قصاید بسیاری در مدح پیامبر و حضرت علی (ع) دارد.
- نعمت اللهم وز آل رسول
نوزدهم جد من رسول خداست
محرم عارفان ربانانی
آشکنار است نیست پنهانی
و شعر مذهبی خاصه شیعی در اشعار وی نمودی تمام دارد . از جمله " منظومه ایمانیه " دارد و نظایر آن ، تا آنجا
که وی در مثنوی ذیل سلسله اقطاب طریقت خویش را از شیخ عبدالله یافعی تا حضرت امیرالمؤمنین به نظم در
آورده است.

شیخ ما کامل و مکمل بود
قطب وقت و امام کامل بود
گاه ارشاد چو سخن گفتی
در توحید را نگو سفتی
یافعی بود نام عبدالله
رهرو رهروان آن درگاه
و پس از شمردن ۲۳ واسطه شیخی سرسلسله طریقت خویش را ابوالحسن علی (ع) می داند و از آنجا به
پیامبر می رساند.

پیر بصری ابوالحسن با شد
شیخ شیخان انجمن باشد
یافت از صحبت علی و ولی
گشت منظور بندگی علی
خرقه او هم از رسول خداست
این چنین خرقه لطیف کراست
نعمه اللهم وز آل رسول
نسبت با علی است جفت بتول
این چنین نسبت خوشی به تمام
خوش بود گر ترا بود اسلام

(ولی ۱۳۷۴ ص ۵۸۲ - ۵۸۳)

علاوه بر آن ، اشعاری حاوی کلمات مرموز و عبارات اسرار آمیز راجع به فتنه آخرالزمان و ظهور مهدی
(عج) امام عصر به وی نسبت داده اند. (۳)

قدرت کرد گار می بینم
حوالت روزگار می بینم
در خراسان و مصر و شام و عراق
فتنه و کسارزار می بینم
ظلمت ظلم و ظالمان دیدار
بی حد و بی شمار می بینم
جنگ و آشوب و فتنه و بیداد
از یمین و یسار می بینم



در میان و یسار می بینم
هر یکی را دو بار می بینم
در چرا برقرار می بینم
بلکه من آشکار می بینم
که جان را قرار می بینم
نام آن نامدار می بینم
باز با ذوالفقار می بینم
علم و حلمش شعار می بینم
هر دو را شهسوار می بینم

(همان)

غارت و قتل و لشکر بسیار
زینت شرع و رونق اسلام
گرگ با میش و شیر با آهو
نایب مهدی آشکار شود
بعد از او خود امام خواهد بود
میم و حامیم و دال می خوانم
ید بیضا که بساد پاینده
صورت و سیرتش چو پیغمبر
مهدی وقت و عیسی دوران

نیز در قصیده ای در باب نبوت و ولایت می گوید:

گفتیم محمد و علی هم
وین بر همه اولیا مقدم
در ظاهر و باطن اند همدم
یک لحظه ز غم مباد خرم
زان است ولایت مسلم
ما دلشادیم و خصم در غم
هر چند کمند کمتر از کم
نه تابع پور ابن ملجم

(ولی، ۱۳۷۴، صص ۵۳۰ - ۵۳۱)

گفتیم خدای هر دو عالم
آن بر همه انبیاست سید
گفتیم نبوت و ولایت
بی مهر محمد و علی کس
باشد علم علی به دستم
بر یرلغ ما نشان آل است
کم بساد محب آل مروان
رو تابع آل مصطفی باش

نیز در قصیده ای دیگر "ولای مرتضی" حب آل را به همگان توصیه می کند و با ذکر اسامی ائمه اثنی عشر صفات ایشان را بر می شمارد و هر گونه حسن سلوک و رفق و مدارا را با غیر محبان خاندان مطرود می داند.

دست دل در دامن آل عبا باید زدن
مهر مهر حیدری بر دل چو ما باید زدن
ور نفس خواهی زدن با آشنا باید زدن
مدعی را تیغ غیری بر قفا باید زدن
پنج نوبت بر در دولت سرا باید زدن
پس قدم مردانه در راه خدا باید زدن

(ولی، همان صص ۵۳۱ - ۵۳۲)

دمبدم از ولای مرتضی باید زدن
نقش حب خاندان بر لوح جان باید نگاشت
دم مزن با هر که او بیگانه باشد از علی
رو به روی دوستان مرتضی باید نهاد
در دو عالم چارده معصوم را باید گزید
پیشوایی دت جستن ز اولاد رسول

نیز دیوان اشعار او مشحون از غزلیات و قصاید و ترجیعات و مفردات در مناقب و مدایح حضرت علی (ع)

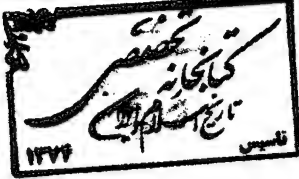
است.

حسن ختام این بهره از گفتار ذکر یکی از مفردات وی است:

هر دو معنی گفتمت در یک سخن

بوالحسن عشق است و عقل آمد حسن

(ولی، پیشین، ص ۷۰۶)



هلالی جغتایی

نورالدین هلالی جغتایی استرآبادی از شعرای شیعی قرن نهم و یکی از بهترین غزل سرایان این سده است وی به سبب شیعه بودن در جریان استیلای عبیدخان بر هرات، کشته شد. وی در مثنوی "شاه و درویش" پس از مناجسات و نعت پیامبر اشعاری در منقبت حضرت شاه اولیاء علیه السلام دارد که در این ابیات علی (ع) را جانشین بلافصل پیامبر می داند و حضرتش را که ابن عم پیامبر است در نسب از یک پدر و در حسب برابر می خواند.

در دریای سرمست علی	جانشین محمدست علی
اسدالله سرور غالب	شاه مردان علی ابوطالب
هر که با شیر حق زند پنجه	پنجه خویشتن کند رنجه
ساقی شیر گیر سرمستان	زیر دستش همه زبردستان
در کف انگشت او کلیدی بود	در خیبر به آن کلید گشود
وز سر ذوالفقار آن فیاض	رشته کفر را شده مقراض
تا نجف بهر گوهرش صدف است	ریگ صحرای او در نجف است
زیب این گلشن از جمال علی است	گل این باغ رنگ آل علی است
بود عم زاده رسول خدا	چون رسول از خدا نبود جدا
چون دو کس ابن عم یکدگرند	چون دو فرزند کان زیک پدرند
پدران در نسب برابر هم	پسران در حسب برابر هم
همه سرها فدای او بادا	همه شاهان گدای او بادا

(هلالی جغتایی، ۱۳۷۵، صص ۲۲۱ - ۲۲۲)

قاسم انوار

معین الدین علی بن نصیر بن هارون بن ابوالقاسم معروف به قاسم انوار، وی که خاندانش از سادات حسینی تبریز بود از شاعران پارسی گوی نیمه دوم قرن هشتم و نیمه اول قرن نهم هجری است که در مشرب تصوف نیز مقامات بلند داشته است و تخلصش در شعر "قاسم" و "قاسمی" بوده است. در شعر او نشانه های فراوان بر اعتقادات دینی مشاهده می شود از آن جمله در قصیده ای به مطلع:

جگر پر درد و دل پر خون و جان سرمست و ناپروا
اعتقادات خود را به حقایق دینی چنین اظهار می دارد:

بیا رای یار روحانی بگو اسمای انسانی	چو می دانم که می دانی طریق علم الاسماء
سخن از شرع و سنت گو به هشیاران صورت بین	حدیث از عشق سرمرد گو به مجنونان ناپروا
محمد را به مهمان بر کنار خوان احسان بر	شراب از جام سیحان بر که سیحان الذی اسرا
اگر از اسم قهاری تجلی می کند باری	بین گر مرد اقراری، نشان طامه الکبری
ز اول ذات را بشناس سپس اوصاف الهی	که این اوصاف الهی فذلک باشد از منها
پس آنکه عالم آثار و افعال است پیوسته	زهی حکمت، زهی قدرت، تعالی ربنا الاعلا
بودانیت ذاتش گواهی می دهد هر دم	اگر خورشید اگسز ذره اگر اعلی اگر ادنا
الا ای احمد مرسل چراغ مسجد و منبر	تویی سید تویی سرور تویی مقصود استقصا

اگر امروز با اویسی مگو افسانه فردا
(انوار، ۱۳۳۷، ص ۵ - ۸)

بیا قاسم چه می گویی چه می پویی چه می جویی

و یا در غزلی دیگر در توصیف شریعت چنین سروده است:

شریعت در طریقت مستعین است	شریعت راه فخر المـرسـلین است
شریعت شیوه مـردان راه است	شریعت شاهـراه مستبـین است
شریعت حکمت مـردان راه است	شریعت قصه حبـل المتین است
طریق شرع را خوف و خطر نیست	و گر باشد هم از دزدان دین است
به استحقاق پیشی کن در این راه	تـرا گر فکر روز واپسین است
ز "قاسم" این سخن را یاد گیرد	کسی کور است دان و راست بین است

(همان، ص ۱۷۵)

نیز در باب اعتقاد خود موافق با مشرب تشیع سروده است :

براه پیر مغان رو که راه سر هم باشد است	خلاف پیر مغان ره مرو که سر پستی است
مگو حکایت حس را و بگذر از محسوس	کسی که سخره حس مانده است معتزلی است
دلا تو جام میی لیک جام بحر آشام	که جام تو ز شراب خدای لب به لبی است
بنوش با ده که این باده از حجاز آمد	اگر به کاسه چینی و شیشه حلبی است
اگر ز "حیدر صفدر" کسی سؤال کند	بگو به رغم خوارج "علی" مستعلی است
ز قاسمی سخنی گر رود به صدر عقول	نگاه دار که این رمز نکته نبوی است

(بیشین ص ۷۸)

نیز غزلی با ردیف "شاه سلام علیک" در مدح مولا علی (ع) دارد:

نور ولایت تویی، شاه سلام علیک	شمع هدایت تویی شاه سلام علیک
معدن احسان تویی، مظهر عرفان تویی	کاشف قرآن تویی شاه سلام علیک
... حضرت حق را ودود مالک ملک شهود	قامع گبر و جهود، شاه سلام علیک
... با همه انبیا آمده ای در خفا	ظاهر با مصطفی، شاه سلام علیک
"لحمک! لحمی" نبی گفته تو را ای ولی	سرور مردان علی، شاه سلام علیک
درج در "لافتی" برج مه "هل اُتی"	انت "ولی الوری"، شاه سلام علیک
سرو ولایت تویی، حسن و صلاحیت تویی	غایت غایت تویی، شاه سلام علیک
باب شبیر و شبیر، خسرو والا گـهر	مـرشد اهل هنر، شاه سلام علیک
حیدر و صفدر تویی، ساقی کوثر تویی	خواجـه قنبر تویی، شاه سلام علیک
پشت و پناه امم، در همه عالم علـم	از همه رو محتـرم، شاه سلام علیک
"قاسم" مسکین تو، برره و بر دین تو	بنده تمکین تو، شاه سلام علیک

(همان، ص ۱۹۳)

نیز در غزلی به مطلع:

موسی به کوه طور به نور عیان رسید	توفیق وصل یار عنان در عنان رسید
به ظهور حضرت مهدی بشارت داده آن را شادی روزگار و اهل روزگار می خواند.	

... شادند اهل عالم و هنگام شادی است

کندر زمانه " مهدی آخر زمان " رسید

(همان)

لیک در مثنوی " انیس العارفین " که به گفته استاد صفا : " بهترین آرایش سخن شاعرست و آن را از مثنوی های عاشقانه مقرون به اوصاف و یا مثنوی های مصنوع عهد که معمولاً با کلام دشوار ادیبانه همراه است ، متمایز می دارد " (۳) موافق با مشرب عرفانی و علی رغم داشتن منقبت سیادت پس از مناجات با خدا می گوید:

یا مغیث المذنبین، معطی السوال

یا انیس العارفین یا ذوالجلال

ای ز عشقت هر دلی را مشکلی

وی ز شوقت در جنون هر عاقلی

جانم از خلق جهان بیگانه کن

یا خود را با دلم همخانه کن

(پیشین)

... در پایان همین بخش از مثنوی است که اذعان می دارد: انتساب به خانه آل عصمت و طهارت با گناهکاری هیچ سود ندهد و تنها راه نجات از کرده ، توبه کردن است:

گر " حسینی " نسبتم گر از حجاز

نیست تدبیرم به جز سوز و گداز

نیز در همین مثنوی در باب نعت پیامبر پس از توصیف صفات آن حضرت فراتر از تعصبات خام عامه روزگار هر چار یار پیامبر را می ستاید و برای هر یک از ایشان در مسیر هدایت و رهبری امت شأنی خاص قایل است:

صدر عالم آفتاب شرع و دین

صفوت آدم نبی المرسلین

ماحی عصیان آدم نمام او

هر دو عالم جرعه خوار جام او

اختیار انبیا بسی اختلاف

افتخار دوده عبد منساف

جان پاکش معدن صدق و صفا

شمع ایوان هدایت مصطفی

... ای ولایت خاتم جان را نگیں

نور یزدان رحمة للعالمین

ای شریعت قاسمی را افتخار

شافع امت رسول کردگار

چار یارت پیشوای انس و جان

هر یکی در عهد خود صاحب قران

... لاف فرزندی ندارم یا رسول

در رخت خاکم، قبولم کن قبول ..

(همان ، صص ۳۶۲)

بابا فغانی شیرازی

از شاعران مشهور نیمه دوم قرن هجری است که او را در غزل سرآمد شاعران عهد خویش شمرده و محققین وی را " حافظ کوچک " لقب داده اند. قصاید وی بیشتر در ذکر مناقب ائمه اطهار خاصه علی بن ابی طالب و علی بن موسی الرضا علیهما السلام است. نیز قصیده ای در منقبت سبطین در اواخر عهد خود سروده است. از ویژگیهای شعر او روانی و سادگی دلپذیر همراه با استقامت در سخن است که شعر او را در عهدی که همت قصیده سرایان بر تتبع قصاید دشوار قدما از طریق نظم قصاید مصنوع دشوار بوده ، متمایز ساخته است. تخلص وی در شعر " فغانی " است. اولین قصیده دیوان او که با مطلع :

جان تازه شد از لطف هوا پیر و جوان را

باز از سمن و گل چمن آراست جهان را

و با بیت تخلص:

درد چمن از نامیه انواع لطایف
به مدح سلطان خراسان ، علی بن موسی الرضا می پردازد:
ســـــرو چمن آل عبا شاه خراسان
بر چهره وصفش چه محـــــلل زیور تقریر
پس از تجدید مطلع ، شفاعت در روز قیامت را - روزی که خلق جهان در عرصه صحرای قیامت تنها با
حسن عمل نجات می یابند - تنها در پرتو مهر این خاندان می داند:

آنوز که در عرصه صحرای قیـــــامت
بگشاده ملک نـــــامه اعمال خلائق
سیلاب ندامت نشود موجب تسکین
دست همه در حلقه فتراک تو آن روز
لطف تو ببخشد گننه ذره و خورشید
روشن کند از ناصیه مـــــومن و کافر
... خاک قدم " آل عبا " باش فغالی
با حسن عمل کار فتد خلق جهان را
بر پیر و جوان عرض کند جرم نهان را
از گرمی صحرای قیامت عطشان را
آه آر نـــــکشد فارس قهر تو عنان را
ضایع نگذارند چه خیزان چه فتان را
پروانه ده خلد و سقر نار و دخان را
در روی زمین گر طلبی عزت و شان را
(فغانی شیرازی ، ۱۳۴۰ صص ۲ - ۵)

نیز قصیده دیگری در منقبت امام هشتم با مطلع زیر:

بود پیوسته نیت در ریاض روضه رضوان
به توصیف غرایبی از بارگاه امام رضا می پردازد:
مـــــه ایوان یثرب آفتاب مشرق و مغرب
... نظر در صورت قندیل محراب مزارش کن
غبار آستانش دیده ها را می کند روشن
و موافق با عقیده شیعه در زیارتنامه مخصوص می گوید : آن حضرت و نیز اعتقاد بدین که زیارت امام
هشتم به مثابه حج است برای آن که استطاعت حج گزاردن ندارد.

ملایک رو نهند از حلقه اهـــــل صفا اینجا
نموداری نمود از لاجوردی گنـــــبد سلطان
... سلاطین چشم آن دارند از بهر سرافرازی
وصال کعبه خـــــواهی سوی ایوان رضا رو نه
به هر مژگان زدن چون دولت حجبی ببرد سالک
سپس به توصیف چگونگی شهادت آن حضرت می پردازد:

... ستم آن بـــــود کز انگور مأمون بر امام آمد
... از آن روزی که این انگور زهرآلود پیدا شد
شاعر در این بخش از شعرش به ذکر این معنی می پردازد که نام و یاد ائمه اطهار دستگیر و نجات بخش
انبیاء سلف نیز بوده است.

طلوع کـــــوکب اثناعشر همراه یوسف شد
نبردی اهرمن انگشت ریشش بی خبر از کف
صفای مطلع خـــــورشید داد ایوان زندان را
اگر " نام علی " نقش نگین بودی سلیمان را

اگر نوح از برای حفظ کشتی نام او بردی
به یک ناد علی گفتن نشاندی شور طوفان را
(همان ، صص ۵ - ۸)

آنگاه به بخش پایانی قصیده یعنی شریطه (دعای تأبید) می رسد:

خدایا ————— بود در دفترآل عبا ثابت
سه روی صفحه هستی نشان و نام سلطان را
سرم در سجده درگاهش آن مقدار مهلت ده
که از لوح جبین معدوم سازم خط عصیان را
باباغانی قصیده دیگری نیز در مدح امام علی دارد که اینگونه آغاز می شود:

منم پیوسته در بزم سقیهم ریهم شارب
ز جام ساقی کوثر علی بن ابی طالب
در این قصیده ۴۹ بیتی نیز شاعر توصیف غرآیی از صفات و حالات و رفتار و کردار آن حضرت نیز شرح
رشادت ها و دلاوریها و بیان القاب و صفاتی که در مدح ایشان از زبان پیامبر (ص) جاری شد ، به دست می دهد.
" دو بخش از بحر فضل آمد زبان خامه اش گویا
" ز مرات جهان جز واحد مطلق ندیدد الحق
بیت اشاره دارد به این معنی که حضرتش حتی در زمان جاهلیت صورت بت نپرستید و اهل تسنن نیز در
این باره با شیعه موافقتند و به همین سبب حضرتش را با عنوان " **کرم الله وجهه** " احترام می نمایند.
نبی آنروز عرض گوهر او کرد از رفعت
که هر دو گوشوار عرش را جا داد بر مَنکب
بیت به پا بر دوش پیامبر نهادن علی (ع) برای فرو ریختن بت های درون کعبه در روز فتح مکه اشاره
دارد:

حساب ضرب و قسمت بین که از تیغ دو سر صده
به ضربی چار بخش راست کردی مرکب و راکب
بیت به هلاکت " **عمر بن عبدود** " در یوم خندق به دست حضرت علی ناظر است.
ثواب کشتن عنتر نباید راست در دفتر
فرشته گر شود تا حشر با اهل قلم کاتب
بیت به روایت " **ضربه علی یوم الخندق افضل من عبادة الثقلین** " اشاره دارد.
هم در این قصیده پس از بیان صفات حضرت علی به مدح و توصیف فرزندان آن حضرت (ائمه اطهار) تا
آخرین امام ، حضرت مهدی می پردازد:

به خاک درگه صاحب زمان چون خسرو انجم
مسیح از منظر چارم نهد رو از پی منصب
" فغانی بلبل دستانسرای آل یاسین شـــــــدد
به وصف غیر آمد از گلستان ازل تا یاب
نیز قصیده دیگر به مطلع:

تا جهان بحر و سخن گوهر و انسان صدف است
گوهر بحر سخن مدحت شاه نجف است
به مدح و ستایش حضرت علی (ع) می پردازد و مدح غیر او را باطل می شمارد.
نغمه مهر علی از دل پــــردرد شنو
کاین نه صوتی است که در زمره چنگ و دف است
" سامع مدح علی باش نه افسانه غیر
صدف گوهر شهوار نــــه جــــای خرف است
(پیشین ، صص ۸ - ۱۲)

و پیروی از غیر خاندان را نشان ناخلفی پسر از پدر می داند:

هر که گردن کشد از بندگی آل علی
فی المثل گر پسر نــــوح بود ناخلفست
و آن که حب علی و خاندان را در دل ندارد حیوانی گرفتار آب و علف است.
نشود منبسط از بــــوی علی گلشن او
حیوانی کــــه دلش بسته آب و علف است
گر خسی را بــــه ریاست بگزینند خسان
نتوان در ره او رفت که قــــول سلف است
(همان ، صص ۱۲ - ۱۴)

نیز در قصیده دیگری داشتن مهر و محبت سنت به خاندان ، خاصه حضرت علی را فرض و واجب می شمارد:

بر کاینات آنچه یقین فرض و واجب است مهر و محبت اسدالله غالب است
انسان نمانمش که نداند بهین قوم آن را که هل اتی علی الانسان مناقب است
گر افضلی است اتم افاضل است و را قربی است اقر اقارب است

در این قصیده پس از بیان مسایل مورد اختلاف میان اهل تسنن و تشیع و ایراد چالش ها و مباحث کلامی که در طول تاریخ میان پیروان این دو مذهب وجود داشته - چون جواز یا عدم جواز امامت مفضول با حضور افضل - اعتقادات اهل تسنن را زیر تازیانه انتقاد خود گرفته و به سب ناصبی که به اعتقاد وی تنها به سبب حب ریاست علی را در مرتبه چهارم خلافت پیامبر قرار داده می پردازد:

امرش بر امتان نبی دین و لازم است مهرش ببندگان خدا فرض و واجب است
آن خس که خار خار دل اهل بیت خواست رگ در تنش به قصد چو نیش عقارب است
آن بدگمان که با اسدالله کینه باخت گو دیده باز کن که به خواب ارا نب است
دیگر مکن مناظره با غاصب فدک او را همین بس است که گویند غاصب است
شایسته مصیبت و رنج است ناصبی کو دشمن امام ز حب مناصب است
زخم زبان که هست به دل نقش فی الحجر بر قلب رو سیاه خوارج مناسب است

و در پایان چنگ زدن به حبل متین ولایت را تنها راه رستگاری و نجات می خواند:

ای شسته از مطالب ارباب جیفه دست دامان شاه گیر که ذیل آرب است
بر خود مساز مذهب هفتاد و دو دراز یک رنگ آل باش که اصل مذهب است
در مدح حیدر آنچه خدا و رسول گفت راجع به ذات مهدی صاحب مواهب است
هم نشاء نبی و ولی صاحب الزمان شاهی که فتح و نصرش از این دو جانب است
ظل علی و آل علی مستدام باد این است مطلبی که اهم مطالب است

(پیشین ، صص ۱۴ - ۱۶)

وی نیز قصیده ای در مدح سبطین دارد که مطلعش این است.

تا به آینه دل طوطی جان در سخن است همدم جان و دلم ذکر حسین و حسن است
در این قصیده پس از ستایش و مدح سبطین به ذکر صفات و چگونگی شهادت ایشان می پردازد:

تلخی زهر جگر گوشه زهرا ز ازل تا ابد در دهن طوطی شکر شکن است
در غم تشنگی غنچه سیراب حسین داغها بر جگر لاله خونین کفن است
در دل سنگ زخوابه پنهان حسین اشک چون لعل بدخشان و عقیق یمن است
همچنین دو قصیده دیگر در منقبت امام رضا (ع) دارد که اولی با این مطلع آغاز می شود.

خطی که یک رقمش آبروی نه چمن است نشان خاتم سلطان دین ابوالحسن است
علسی موسی جعفر که مهر دولت او ستاره شرف و آفتاب انجمن است
عقیق خاتم توقیع حکم آل علی به چشم اهل نظر چون سهیل در یمن است

(همان ، صص ۱۸ - ۱۹)

و قصیده دیگر با مطلع :

بعد از نبی که آینه حی دایم است عالم به ذات بی بدل شاه قایم است
همگان را به پیروی از چارده معصوم ترغیب می کند و شیعه را تنها فرقه ناجیه در میان هفتاد و دو ملت بر می شمارد:

ای کـرده در مقابل هفتاد فرقه بحث
قانون شرع چارده معصوم گیرو خیز
از مرتضی حدیث رسول آنکه نقل کرد
بر هر زبان که ذکر محبان او رود
ور نه بگفتمی که به دیوان باز خواست
نـور دوازده مه تابان کـزان یکی
صـرف ثنای آل علـی باد عمر من

تا چند بر زبانت لم ولا نسلّم است
کاین منطقّت ز فکر پراکنده عاصم است
دارم مستمش که به اخلاص مسلّم است
نام عدو معاينه برردن چه لازم است
فردا کدام سقله سیه روی و مجرم است
شمع سرای پرده موسی کـناظم است
کاین دولت عظیم ز انعام منعم است
(همان ، صص ۱۹ - ۲۱)

وی نیز قصاید دیگری در منقبت و فضایل امام علی (ع) و امام رضا (ع) دارد اولی با مطلع:
باغ جهان و هر چه درین قصر نه درست
و دومی با این مطلع آغاز می شود:

چمن شکفته و جهان پر ز سوسن و سمن است
و نیز قصاید دیگری در منقبت مولای متقیان و نیز ائمه اطهار خاصه امام رضا (ع) دارد همچنین علاوه بر
قصیده ، ترکیب بندی متضمن ۶ بند در مدح امام حسین (ع) و ائمه اطهار دارد که اینگونه آغاز می شود:
روز قیامت است صبح عشور تو
در یک بند آن که ردیف " کربلا " دارد در حکم مرثیه ای است در رثای شهیدان کربلا:

در جستجوی گوهر یکدانه نجف
کردم روان دو رود به جیحون کربلا
در هر قبیله از قبل خوان اهل بیت
ماتم رسیده ای شده مجنون کربلا

(بیشین ، صص ۱۹ - ۲۱)

وی علی رغم اعتقاد گروهی از اهل عامه که سب و لعن بر یزید و امویان را جایز نمی شمارند زیرا که بهر
حال ایشان نیز اهل قبله اند ، آشکارا به سب و لعن یزید می پردازد و می گوید:

پرورده گشت خون یزیدی به شیر سگ
قارون وقت ساخت ، سپهر عدو نـواز
و در پایان این ترکیب بند پس از بر شمردن صفات ائمه اطهار ، ظهور فرج را التماس می کند.
ای مهدی آفتاب تو در چاه تا به کی
گلزار اهل بیت چو باغ ارم شکفت
این خشم و نقض و کینه ازین امتزاج بود
قوم یزید را که به خاک احتیاج بود
خود را بسوز و خامه و دفتر سیاه کن
ای عندلیب دلشده آهنگ راه کسـن

(همان صص ۵۷ - ۶۰)

شرف الدین علی یزدی

متخلص به شرف از شعرا و علمای معروف نیمه دوم قرن هشتم و نیمه اول قرن نهم و از رجال دربار تیمور
است. بنا به یکی از اشعارش نسبتش به خاندان طهارة می رسد:

من که تبه کار و سیه نامه ام
غرق عرق می شوم از انفعال
وز گنـه آلوده تر از خامه ام
نسبت خود را چه رسانم به آل

(یزدی ، به نقل از صفا ۱۳۷۵ ، ج ۴ ص ۳۰۱)

و در بعضی اشعارش تمایل به تشیع و حتی اعتقاد بدین مذهب نمایان است.

شرف متبـرس تو از احتراق میزانی
از افتـراق دو علوی به برج بیت المال
کـبه دیر سال بمانی به حفظ یزدانی
شوی به تازه توانگر به فضل رحمانی

شنیسنده ای و یقین خود تو آنقدر دانی
که حب اوست کلیس در مسلمان
که ایسن علاقه سلیمانی است و سلمانی
که داشتی به مسبن این دوستی تو ارزانی

(همان ص ۳۰۱)

توانگری نه به مال است پیش اهل کمال
ترا چه غم که دلت دوستدار حب کسی است
علی به حب علی کوش و دوستی علی
چه شکر گویمت ای کار ساز بنسده نواز

جامی

نور الدین عبدالرحمان جامی از مشهورترین شعرا و نویسندگان فاضل و مشهور سده نهم و به گفته عموم ادبای متأخر، خاتم الشعر است وی حنفی مذهب بوده، و در این اعتقاد تعصب می ورزیده است چنانچه در پاره ای از اشعارش به مدح و منقبت امام علی و دیگر ائمه اطهار پرداخته و موافق مشرب شیعه به آستان بوسی نجف و کربلا و توصیف این دو بارگاه رفته اما در بعضی اشعار دیگر به اعتراض و استخفاف بر شیعه و طعن بر روافض پرداخته و این دوگانگی در اشعار وی کاملاً آشکار و نمایان است تا آنجا که گروهی وی را به تشیع منتسب می دارند که بنا بر مصلحت زمان تقیه می کرده و جماعت کثیری نیز وی را سنی حنفی متعصب ناصبی می خوانند. و این دوگانگی در اعتقاد ناشی از شرایط عصر اوست.

شهر هرات در اواخر قرن نهم محل امتزاج عقاید شیعیان خراسان و عراق و سنیان افغانستان و ترکستان بود و جامی عمده عمر خویش را در این شهر گذراند. در چنین محیطی که محل کشاکش و ستیز و برخورد عقاید و مذاهب مختلف است و با توجه به آسان گیری امرای عهد بر پایه عمل به تزوئات تیموری، این دوگانگی در گفتار قابل تبیین است بنابر این جامی، به جهت کثرت و فزونی اشعار و آثار، و بیان اعتقاداتش در بهترین گواه، برای نمایاندن صبغه های مذهبی سده نهم در آثارش باشد. اشعار وی از یک سو حاوی تبجیل و اعتراف به مقام خلفای راشدین و از سوی دیگر متضمن فضایل و مناقب ائمه اثنی عشر و اقرار به علو مقام ایشان می باشد. نیز از آنجا که وی در زی اهل تصوف و در سلک اصحاب سه طریقت و عرفا به شمار است و آزاد اندیشی و پرهیز از تعصب از اصول اولیه طریقت است و بی فراتر از تعصبات و سختگیری و غوغای عامه، هر چهار یار را به حق می داند. جامی که خود از بزرگان سلسله نقشبندی است از دیدگاه عرفان و تصوف مذهب را جز روشی ظاهری نمی داند و تنها از ماورای گفت و گوها و مناقشات و قال و قیل ها به مذهب می نگرد از جنگ و ستیز و بیهودگی این مرز به تنگ آمده مطابق مشرب عرفانی در غزلی می گوید:

بلی عاشق نداند مذهبی جز ترک مذهب ها

ز هفتاد و دو مذهب کرد جامی رو به عشق تو

و یا در رباعی بدیعی چنین می گوید:

کآمد ز نـزاع سنی و شیعه قیم

ای مغ بچه دهـر بده جام میم

صد شکر که سگ سنی و خر شیعه نیم

گویند که جا میا چه داری مذهب

و یا در "لیلی و مجنون" هر چار یار را شایسته منصب خلافت پیامبر و ایشان را یگانه و سازگار و موافق یکدیگر می داند و اختلاف و بیگانگی میان پیروان را ناشی از فضولی مردمان می خواند:

یساریم به هر چهار یارت

شایدیم به آل نامادارت

وان چار چراغ بزم تمکین

آن چسار ستون خانه دین

هر چار یکی و هر یکی چار

هر یک به خلافتت سـزاوار

بیگانگی از فضول ما خاست

ایشان به یگانگی به هم راست

اعتقاداتش شاید بهترین گواه، برای نمایاندن صبغه های مذهبی سده نهم در آثارش باشد. اشعار وی از یک سو حاوی تبجیل و اعتراف به مقام خلفای راشدین و از سوی دیگر متضمن فضایل و مناقب ائمه اثنی عشر و

اقرار به علو مقام ایشان می باشد. نیز از آنجا که وی در زی اهل تصوف و در سلک اصحاب طریقت و عرفا به شمار است و آزاد اندیشی و پرهیز از تعصّب از اصول اولیه طریقت است وی فراتر از تعصبات و سختگیری و غوغای عامه، هر چهار یار را به حق می داند.

شاهان به صفا موافق آهنگ وز سنگدلی سپاه در جنگ

وی قصیده ای معروف در ستایش ائمه شیعه دارد که آن را هنگام سفر حجاز و در توجه به نجف سروده است.

أصبحت زایراً لک یا شحنة النجف
می بـــــوسم آستانه قصر جلال تو
خوشحالم از تلافی خدام روضه ات
جز گوهر ولای تو را پرورش نـــــداد
خصم تو سوخت در تب تبّت چو بولهب
رفت از جهان کسی که نه پی بر پی تو رفت
اوصاف آدمی نبود در مخالفت
ناجنس را چه که زند لاف حب تو
جامی ز آستان تو کانجا پی سجود
گردی به دیده رفت و به جیب صبا نهفت

بهر نثار مرقد تونقد جان به کف
در دیده اشک عذّر ز تقصیر ما سلف
بشد کنم تلافی عمری که شد تلف
هر کسی که با صفای درون زاد چون صدف
نسادیده از زیـــــانه قهرت هنوز تب
لب پر نفیر یا اسفا دل پـــــر از اسف
سر پدر که یسافته فـــــرزند ناخلف
او را بود بـــــه جانب موهوم خود شـــــعف
هر صبح و شام اهل صفا می کنند صف
اهدی الی احبه اشـــــرف التحف

(جامی ۱۳۷۵، ص ۵۵)

همانگونه که در ابیات فوق الذکر مشهود است در این قصیده ابیات و مواردی است که ممکن است موجبات قبول تشیع را برای جامی در اذهان پدید آورده باشد.

وی در ستایش علی (ع) غزل دیگری دارد که بر روزگار تلف کرده خویش جز به خدمت آل حسرت می

برد:

کجا شد آنکه ز بـــــغداد مستقر سلف
بر آن آستانه فرو ریختم ز جیب نیاز
ز فوت عمر گرامی و روزگار شریف
به حله روی نهادی ز حله رو به نجف ...
ز عجز و ضعف هدایـــــا ز فقر و فاقه تحف
که جز به خدمت آل روضه گشته بود تلف

(همان صفحه ۴۸۹)

نیز وی در اورنگ سوم (تحفه الاحرار) از مثنوی های سبعه خویش در مقاله چهارم برای تمثیلی از حضور قلب و ترک هستی در نماز، حکایت کشیدن پیکان را از پای حضرت علی به هنگام نماز به زیبایی بیان می کند که ابیاتی از آن نقل می شود:

شیر خدا شاه ولایت علی
روز احد چون صف هیجا گرفت
روی عبادت سوی محراب کرد
خنجر الماس چو بفراختند
صورت حالش چو نمودند باز
کزالم تیغ ندارم خبر
طایر من سدره نشین شد چه باک
صیقلی شرک خفـــــی و جلی
تیر مخالف به تنش جا گرفت
پشت به درد ســـــر اصحاب کرد
چاک بر آن چون گلش انداختند
گفت کـــــه سوگند به دانای راز
گر چـــــه ز من نیست خبر دارتر
گر شوم تن چـــــو قفص چاک چاک

(همان، هفت اورنگ صص ۴۰۳-۴۰۴)

نیز در دیوان غزلی در مدح امام حسین (ع) دارد که به مناسبت زیارت بارگاه آن امام همام آن را سروده است:

کردم ز دیده پای سوی مشهد حسین
خدا مرقدش به سرم گر نهند پای
جامی گدای حضرت او باش تا شود

هست این سفر به مذهب عشاق فرض عین
حقا که بگذرد سرم از فرق فرقدین
با راحت وصال مبدل عذاب بین

(جامی، دیوان ص ۷۸)

همچنین غزلی دیگر در منقبت امام علی بن موسی الرضا (ع) دارد.

سلام علی آل طه و یاسین
امام به حق شاه مطلق که آمد
علی بن موسی الرضا کز خدایش
اگر خواهی آری به کف دامن او
چو جامی چشد لذت تیغ مهرش

سلام علی آل خیر النبیین
حریم درش قبله گاه سلاطین
رضا شد لقب چون رضا بودش آیین
برو دامن از هر چه جز اوست برچین
چه غم گر مخالف کشد خنجر کین

(همان)

نیز مثنوی بسیار زیبا و مشهور جامی ترجمه ای است از قصیده فرزدق شاعر معروف عرب در مدح امام چهارم حضرت زین العابدین که نزد همگان مشهور و معروف است و اینگونه آغاز می شود.

پور عبدالملک به نام هشام

در حرم بود با اهالی شام

(جامی، هفت اورنگ، ص ۱۴۱)

در پایان این حکایت به مدح خاندان اهل بیت می پردازد که به دلیل شهرت و معروفیت آن نزد همگان از یک سو و جهت پرهیز از تطویل از سوی دیگر، از ذکر آن خوداری شد. جامی همچنین در "تحفه الاحرار" در مدح امام حسن می سراید:

حسن آن سبط نبی سَر ولی

طلعتش مطلع انوار جلی ...

تمامی این موارد صفای قلب جامی و عدم تعصب وی را در مذهب و محبت بی شایبه و خالی از ربای او را به اهل بیت و خاندان رسالت نشان می دهد.

علاوه بر همه قصاید و غزلیاتی که در مدح و ثنای خاندان در دیوان جامی وجود دارد در دفتر اول از مثنویهای سبعة او که به هفت اورنگ مشهور است و سلسله الذهب نام دارد ابیات فراوانی در باب اعتقادات او مشاهده می شود و به "اعتقاد نامه" معروف است آغاز اعتقاد نامه با این ابیات است:

بعد حمد خدا و نعت رسول
که نخستین فریضه بر عاقل
نسبت بیرون از ایسن که بپذیرد
کافرینده ای است آدم را
کرد بعث محمد عربی

بشنو این نکته را به سمع قسبول
عاقلی کز بلوغ شد کامل
در دل و جان خویشتن گیرد
بلکه ذرات جمله عالم را
تا بود خلق را رسول و نبی

(همان، ص ۱۷۱)

و بعد این گفتار مجمل را به تفصیل شرح می دهد و صفات خداوند را بر می شمارد سپس به وجوب ایمان به انبیا و افضلیت نبی اکرم، خاتمیت نبوت به ایشان، وصف معراج آن حضرت و معجزات و کتب انبیا و نیز فضیلت امت پیامبر بر سایر امم و عدم جواز تکفیر اهل قبله، عذاب قبر، مواقف عرصات، میزان و صراط

، حوض کوثر و بحث شفاعت و سرانجام درجات بهشت و خلود در آن و رویت خداوند می پردازد و در این ابواب داد سخن می دهد.

وی در باب حب آل تا آنجا داد سخن می دهد که گروهی را اعتقاد بر آن است که وی بر طریق تشیع بوده و موافق با مذهب رایج زمان که همانا مذهب سلاطین و امرا بوده تقیه می کرده است چنانکه در دفتر اول "سلسله الذهب" در باب رفض و روافض، حکایت شافعی را آورده است:

شَافعی آنکه سنت نبوی	ز اجتهاد قویم اوست قوی
بسه زبان فصیح و لفظ متین	گفت در طی شعر سحر آیین
گر بود رفض حب آل رسول	یا تولا به خاندان بتول
گو گوا باش آدمی و پری	که شدیم من ز غیر رفض بری
کیش من رفض و دین من رفض است	رفع من رفض و ما بقی خفص است

(جامی، هفت اورنگ ص ۱۴۶)

نیز در همین دفتر در پایان حکایت فرزددق می گوید:

مادح اهل بیت در معنی	مدحت خویشتن کند یعنی
مؤمنم موقنم خدای شناس	وز خدایم بود امید و هراس
از کجی همدار اعتقاد پاک	نیست از طعن کج نهادم پاک
دوستدار رسول و آل و یم	دشمن خصم بد خصال و یم
رفض اگر هست حب آل علی	رفض فرض است بر ذکسی و غبی

اما در پایان همین بخش در بیان مذموم بودن مذهب رفض به واسطه بغض اصحاب رسول و نه به واسطه حب آل رسول و در مذمت آنانکه صحابه کرام را مذمت می کنند ابیاتی دارد که موجب آنهمه غوغای عام به هنگام حضور وی در بغداد شد و او را مجبور به ترک عراق کرد، وی در این معنی گفته است:

رفض نی بد ز حب آل عباس	بدی آن ز بغض اهل وفاست
بغض آنانکه مقتدا بودند	سابقان ره هدی بودند
رضی الله عنهم از سوی حق	بهر ایشان بشارت مطلق
چون همه مرضی خداوندند	چه غم از عمر و زید نیستند
لعن کز رافضی بود واقع	شود آن لعن هم بدو راجع ...

و در مذمت رفض و روافض تا آنجا سخن را بیش می برد که:

هر گرا رفض شد خلق است	نه خلق بلکه ننگ ما خلق است
چه بتر ز آنکه ابلهی ز عوام	لب گشاید به سب صحب کرام
چه بتر ز آنکه جاهلی ز سفه	گوید اندر حق صحابه تبه

جامی سپس به مذمت آن طایفه که خود را آل نبی و اهل بیت او می شمردند می پردازد و این را ناشی از

حب ریاست ایشان می داند:

همچو این جاهلان جاه طلب	که غلو کرده در علو نسب
پدر و مادر از نسب عاری	پسرافتاده در نسب داری
دی پدر از اراذل قرووی	پسر امروز سبب علوی
مادرش لولی و پدر لالا	او زنسد دم ز حیدر و زهرا
سازد از آل مصطفی خود را	دارد از نسل مرطضی خود را

... پسری کش پدر مغیره بود

مر نبی را چسان نبیره بود

(همان، صص ۱۴۶-۱۵۱)

و برای اثبات دعوی خویش تمثیل های سخیف و گاه مستهجنی را بیان می کند:

کسه مرا رخس رستم است پدر

زد خری لاف با خران دگر

کسه گواه تو بس دو گوش دراز ...

داد از آنها یکی جوابش باز

و در این باب سخن را به درازا می کشاند.

علاوه بر همه این موارد در سلسله الذهب قطعه ای در انکار ایمان ابو طالب عم نبی (ص) بر خلاف شیعه

دارد و ابوطالب را با ابولهب فرقی نمی گذارد.

مر نبی را عم و مر علی را اب

بود بو طالب آن تهی ز طلب

نسبت دین نیافت با خویشان

خویش نزدیک بود با ایشان

شد مقرر در سفر چو بولهبش

هیچ سودی ندانست آن نسبش

(همان، ص ۱۵۱)

که تمامی این موارد را دلیل بر عدم اعتقاد او بر مذهب تشیع و موافقت وی با مذهب عامه دانسته اند

ابیات ذیل نیز شواهدی بر این مدعاست:

کمز همه بهترند در هر باب

خاصه آل پیمبر و اصحاب

به خلافت کسی به از صدیق

وز میان همه نبود حقیق

کس چو فاروق لایق آن کار

وز پی او نبود از آن احرار

کار ملت نیافت زینت و زین

بعد فاروق جز بذی النورین

(همان، ص ۱۷۸)

عصمت بخاری

وی به یکی از خانواده های شریف بخارا بستگی دارد و نسب وی به جعفر بن ابی طالب (جعفر طیار) می

رسد چنان که خود ضمن قصیده ای در ستایش امیر المومنین علی (ع) می گوید:

هم ز آل جعفر است و هم ز نسل مرتضی

گر چه گمنام است عصمت لیکن از روی نسب

مذهب او تشیع یا مانند بسیاری از معاصرانش متمایل به تشیع است و با توجه به ملازمت امرا و

شاهزادگان تیموری که بر مذهب حنفی بوده اند تصور می رود که کار عصمت در دوستداری خاندان به تقیه می

گذشت. هم از اوست.

هر دو عالم را به همت پشت پا باید زدن

دست در فتراک آل مصطفی بساید زدن

بعد ازین کوس محبت بر ملا باید زدن

تا به کی طبل ارادت می زنی زیر گلیم

تا قیامت گرد این گلشن نوا باید زدن

عصمت از حب علی چون مست گشتی دمدم

(بخاری، ۱۳۶۶ صص ۲۰۴-۲۰۵)

مذهب و اعتقادات مذهبی در شعر عصمت نمودی تام دارد وی در ستایش پروردگار در قصیده ای ۱۰۸ بیتی

می گوید:

تعالی ... زهی حسی توانا

تعالی ... زهی قیوم دانا

زهسی بیننده بی دیده بینا

زهسی گوینده بی نطق ناطق

نه صورت بی تو قایم نه هیولا

... تو قایم بی هیولایی و صورت

و بعد از بر شمردن صفات ، از ملایک و روح و خلقت بشر و ارسال رسل ، پیامبران را با معجزات ایشان بر می شمارد تا به پیامبر اسلام (ص) می رسد.

تو افکندی ز مولود محمد
و گر نه کسی به ارسال نبیی
و در پایان این مدح چنین می گوید:

به حق روی ســـــرخ آل یاسین
... به حق خواجه قنبر که در حشر
که آن ساعت که با صد نا امیدی
مرا جز نام خود حـرفی میآموز

بـــــه حق آب روی آل طه
ز کوثر اهل جنت راست سقا
همه بار سفر بندم از اینجا ...
مرا جز یاد خود کاری مفرما

(همان ، ۲۰-۱۲)

نیز وی قصاید دیگری در نعت پیامبر و منقبت ائمه اطهار خاصه علی (ع) دارد از آن جمله در قصیده ای با مطلع زیر می گوید:

ای زانفاس قبولت گلشن دین خوش هوا
... در گلستان ولایت طوطی شیرین سخن
... کوکب برج ولایت خسرو اقلیم شرع
ساقی کوثر امام المتقین فخر الامم

عقل در باغ وجودت بلبل دستانرا
در سرا بستان وحدت عندلیبی خوش نوا
شیر میدان خلافت والی کشور گشا
خواجه قنبر امیرالمؤمنین کھف الوری ...
و با توصیفاتی که در مدح آن حضرت دارد ، حضرتش را از سایر انبیاء سلف بر تر می نهد:

گر خلیل ا ... ز گل شدد بنانی بیت الحرام
گر سلیمان را کشیدی بساد شاد روان ملک
ذوالفقار انسدر کفت ثعبان و اعجاز کلیم
گر مسیحا زنده کردی مرده ، لطف می کند
... یک حقیقت را ز مظهر گر همی خواهی ببین
من کیم لیلی و لیلی کیست من در شأن اوست
لحمک لحمی دلیل اتحاد معنوی است
... فخر ها دارم که هست از حب آل حیدرم
گر چه گمنام است عصمت لیکن از روی نسب
زینت زهرا چو شد با نور جعفر هم فراش
... نیست حد صد چو من کاندرد صف آزادگان

هست معمور از وجودت کعبه صدق و صفا
آل یاسین را ز تو بر عرش می ساید لوا
در سر دستت قلم چون درید بیضا عصا
مردگان معصیت را زنده دارالبقا
حیـــــدر کرار را همراز ختم الانبیاء
در ره معنی نباشد عشق و روح از هم جدا
لم یکن فی الملک فرد غیر کم تحت الشرا
دولتی بی انقطاع و عزتی بی انقطا
هم ز آل جعفر است و هم ز نسل مرتضی
زان علی را زینتی شد کوست اصل نسل ما
لاف فرزند زنی با دودمان اصفیا

(همان صص ۲۵-۲۰)

نیز وی سمطی ۱۲ سمطی در ستایش رسول اکرم دارد که اینگونه آغاز می شود:

دوش کین تخت زمرد پر ز اختر ساختند
وز چراغ ماه نو ایران منور ساختند

در سمط هشتم به مدح و توصیف خلفاء راشدین می پردازد:

ای ابوبـــــکر تو بسر اوج خلافت آفتاب
کرده فرقان تو را عثمان به خون خود خضاب

ای بـــــه دوران عمر اسلام را صد فتح باب
در صف گردن کشان تیغ علی مالک رقاب

(همان)

هم او مُسمَطی ۱۳ سمطی در مدح امام هشتم دارد که در این مُسمَط به ذکر واقعه کربلاء و رثاء امام

حسین می پردازد:

ای روضه ای که دهر ز بویت معطر است
خاکی و نه فلک به وجودت منور است
آبت ز کوثر و گلت از مشک و عنبر است
تا در تو نور دیده زهرا و حیدر است

در سمط سوم:

آن بقعه ای که کعبه صدق و صفا دروست
و آن خطه ای که مخزن گنج بقا دروست
از نکهت که رایحه مصطفی دروست
وز طینت که نکهت شیر خدا دروست ...

سمط پنجم:

هر صبحدم ز خون چو شهیدان کربلا
می سازد از مصیبت اولاد مرتضی
جزای روح می شد ازین غم ز هم جدا
بهر دوای ایمن الم آمد به شهر ما

خسران و مغفرت و فضل سود اوست

هر کو ز حب آن محمد توانگر است

در سمط هفتم:

روز جزا که نوبت ملک قدم زنند
آل علی نخست به میدان قدم زنند
ارواح انبیاء هم از قرب دم زنند ...
وز پیشگاه عفو صلاهی کرم زنند

در مغفرت به نامه هر کس رقم زنند

مقبل کسی که بنده اولاد حیدر است

و در سمط هشتم:

سگ سیرتان چو پنجه به شیر خدا زدند
بر جام زهر امام دوم را صلا زدند
تیغ فراق در جگر مرتضا زدند
شمشیر آبدار بر آل عبا زدند
خنجر به جای قبله گه مصطفی زدند

آتش به خرم دل مجروح ما زدند

کز سوز آن هنوز جگر ما پر آذر است

عصمت بخاری ترکیب بندی بسیار طولانی در ستایش پروردگار، نعت پیامبر و فضیلت چهار یار آن حضرت (خلفاء راشدین) و نیز چهارده معصوم دارد که در هر یک از بندها به مدح یکی از ایشان می پردازد.

یا مبدع الفضائل با فضل و الکمال
وی ابتدا به نام تو زیب هر افتتاح
یا صانع الخلاق بالمجد و الجلال

بر تر ز کاینات مقام محمد است

با نام تو مقارن نام محمد است

و در بند دوم به مدح ابوبکر می پردازد:

ای از ضمیرت آینه دل جهان نمـ
خورشید اوج عزت ابوبکر امام شرع
اول معونت و کرم و بخشش تو بود
سلطان شرع امام نخستین نظام ملک
کونین را به رای نیر تو اقتدا
ای اقتدا به تو سبب نور اهتدا ...
کا سلام را دوام شد و شرع را بقا ...
معمار دین رفیق نبی مهر مصطفا

و در بند بعد به مدح خلیفه دوم عمر می پردازد:

ای لایــــح از جبین توانوار مهتری
صاحب نگین ملک خلافت عمر که داد
و در مدح او تا آنجا پیش می رود که می گوید اگر پیامبر (ص) خاتم النبیین نبود نبوت به عمر می رسید:
ختم نبوت ار نشدی با تو می رسید
و در بند بعد به مدح عثمان می پردازد:

ای کــــاینات را به وجود تو اعتصام
شاه سپهر مرتبه عثمان که از تو بود
بر سده جلال تو اقبال را مقام
دین را صد افتخار و ورع را صد احترام
صدرا به عز آنکه تویی شرع را امام
مدحت به فخر آل نبی یابد اختتام
فرمای رحمتی که به تأیید نصرت

و از اینجا به مدح علی (ع) و ائمه اطهار می پردازد که به دلیل طولانی شدن گفتار از ذکر آن خوداری می شود. نکته قابل توجه در اشعار عصمت و دیگر شعرای این عصر آن است که علی رغم اینکه ایشان شیعه یا متماایل به تشیع هستند به مدح و نعت خلفای سه گانه نیز پرداخته اند و موافق با مسترب اهل تسنن همه آن صفات و خصایلی را که اهل تسنن برای ائمه خویش قایلند به خوبی و در پاره ای از موارد همراه با غلو و مبالغه بر شمرده اند و این مقدار سماحت که نزد هر دو گروه اعم از شیعه و اهل تسنن نسبت به گروه مقابل و گاه معاند، دیده می شود. در اشعار شاعران ادوار گذشته دیده نمی شود.

نتیجه گیری

عنایت به همه موارد مذکور و بررسی و تفحص دواوین شعرای این عصر و مقایسه آن با سده های پیشین این حقیقت را آشکار می سازد که شاعران خاصه شاعران شیعی مذهب در اظهار اعتقادات خویش آزادی نسبی یافته اند چنانچه نزد بعضی از شاعران این دوره چون قاسم انوار، بابافغانی، اهلی شیرازی، شاه نعمه الله ولی و حتی جامی در بعضی از آثارش، شعر به عرصه ای برای بیان عقاید شخصی و رد و طعن عقاید مخالف تبدیل گشته است و فضای شعری دواوین ایشان صیغه کاملاً مذهبی دارد خاصه شاعران شیعی-یا متماایل به تشیع که آزادانه عقیده خود را اظهار می دارند و حسن اعتقاد شاعران سنی مذهب نیز در ابــــراز محبت نسبت به آل رسول آنمقدار است که به تشیع ایشان گمان برده می شود و این خود ناشی از روح حاکم بر این عصر است که همانا تساهل و تسامح است که به واسطه آسان گیری سلاطین و امرای تیموری چون شاهرخ نسبت به مذاهب گوناگون می باشد و این مهم در تزوکات تیموری - که پیش ازین ذکر شد - آمده است و بنا به "الناس علی دین ملوکهم" این معنی قابل تبیین است.

بررسی و مقایسه اشعار این دوره با شعر سده های پیشین تمایز تفاوت گسترده ای را فرا روی می آورد. از میان معدود شاعران شیعی مذهب ادوار پیشین چون فردوسی که در پایان عمر و از سر بغض نسبت به سلطان ترک متعصبی چون محمود - که انگشت در جهان در کرده و قرمطی می جست تشیع خویش را اظهار می دارد و تمامی این اظهار تشیع و اعتقاد منحصر به همان چند بیت اگر چه ناب مختصر است. و یا چون کسانی که به سبب اعتقاد از دیوان اشعارش جز چند بیت پراکنده در سایر آثار ابیاتی، در دست نیست و یا ناصر خسرو که به یمگان دره تبعید می شود و ابن یسین فریومدی که در اشعار آنان مدح و منقبت خاندان خاصه امام رضا (ع) چندان مشهود نیست. و از میان شعرای اهل تسنن، آنانکه عارف و دردی اهل طریقت بوده اند و فراتر از غوغای

عامه به مدح خاندان پرداخته اند تنها حکایاتی از اهل بیت و خاصه از امام "علی" وجود دارد و در مدح و منقبت سایر ائمه بیتی نیست علاوه بر این در نزد ایشان نیز کمتر بیان اعتقاد مذهبی به صورت علنی و در مخالفت با مذهب مخالف دیده می شود. بنابر این، جلوه های مذهب بویژه مذهب شیعی شعر شاعران این دوره را رنگ و بوی خاص بخشیده و صبغه مذهبی بر بسیاری از دواوین شعری این دوره سایه گستر است. از سوی دیگر شعر این دوره را می توان زمینه ای برای آماده سازی اشعار دوره بعد - دوره صفوی - تسلط کامل شعر شیعی و مطرود شدن شاعران سنی مذهب که منجر به مهاجرت ایشان به دربارهای هند و عثمان شد - دانست و به همین علت این دوره می تواند به مثابه یک دوره واسطه و حلقه میانی میان تسلط شاعران سنی مذهب قرون گذشته و تسلط حاکمان شیعی مذهب صفویه دوره بعد یعنی قرن دهم که در بسیاری موارد خود نیز شاعرند - فرض نمود. و هم ازین جهت و از هم تعدد شاعران و کثرت اشعار مذهبی، این سده حائز اهمیت بسیار است.

منابع و مأخذ

- آصفی هروی (۱۳۴۲) دیوان اشعار، تصحیح هادی ارفع کرمانشاهی، چاپ اول، طهوری، تهران.
- اته، هرمان (۱۳۵۶) تاریخ ادبیات فارسی، ترجمه رضا زاده شفق، چاپ اول، بنگاه ترجمه و نشر کتاب.
- انوار، قاسم (۱۳۳۷) کلیات اشعار، تصحیح سعید نفیسی، چاپ اول، انتشارات سنایی.
- بابافغانی شیرازی (۱۳۴۰) کلیات اشعار، احمد سهیلی خوانساری، چاپ اول، اقبال.
- براون، ادوارد (۱۳۵۱) از سعدی تا جامی، ترجمه علی اصغر حکمت، چاپ سوم، ابن سینا، تهران.
- بخاری، عصمت (۱۳۶۶) دیوان اشعار، احمد کرمی، چاپ اول، تالار کتاب، تهران.
- _____ (۱۳۷۵): مثنوی هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چاپ هفتم، مهتاب.
- حکمت، علی اصغر (۱۳۶۳) جامی، انتشارات توس.
- دولت شاه سمرقندی (۱۳۳۷) تذکره الشعراء، تحقیق و تخصیص محمد عبادی، انتشارات بارانی.
- صفا، ذبیح الله (۱۳۷۵) تاریخ ادبیات ایران، ج ۴، چاپ چهارم، فردوس.
- صفی، سام میرزا، بی تا، تحفه سامی، تصحیح وحید دستگردی، انتشارات فروغی.
- کاشفی سبزواری کمال الدین حسین واعظ (۱۳۶۹) بدایع الافکار فی صنایع الاشعار، تصحیح میر جلال الدین کزازی، چاپ اول، نشر مرکز، تهرانی.
- ولی، شاه نعمه الله (۱۳۷۴) دیوان اشعار، تصحیح سعید نفیسی، چاپ اول، نشر نخستین، تهران.
- هلالی جغتایی (۱۳۷۵) دیوان اشعار، تصحیح سعید نفیسی، چاپ سوم، سنایی.

جامی نه چندان نامی

دکتر علی محمدی*

چکیده

جامی به گفته ی بسیار از منتقدان ، یکی از سرآمدترین شاعران سده ی نه هجری به شمار می آید . در این مقاله کوشش شده است که صدق و کذب این گزاره تحقیق شود و در همین راستا، برخی از مندرجات دیوان او مورد بررسی قرار گرفته است . نگارنده در نهایت به این نتیجه رسیده است که بلند نامی جامی ، چنان که مشهور است ، در مقایسه با شاعران پرآوازه ی دیگر ایران ، نسبت سزاواری نیست .

واژه های کلیدی : سده ی نهم ، جامی ، تقلید ، محور بودن جامی ، عربی پیمایی جامی ، غزل.

مقدمه

وضع شعر در سده ی نهم هجری ، مثل نوشته های دیگر در تذکره ها و رسالات ، نابه سامان بوده است . این هم که برخی منتقدان در توصیف شعر این سده ، به نکته سنجی ها و مضامین تازه اشاره می کنند ، ظاهراً سخن درستی نمی تواند باشد^۱.

در خصوص نکته سنجی و مضمون تازه ، اگر به طور دقیق و عمیق به شعر این سده ، نگاه نشود ، ممکن است این باور در ذهن مخاطب شکل بگیرد که یکی از حقیقت های ویژه ی ادبی در سده ی نهم و پس از آن ، هجوم مضمون های تازه است . به عنوان مثال ، میرزا جلال اسیر (۱۰۲۹ - ۱۰۶۹) یکی از مضمون سازهای پر آوازه بوده است که جنون مضمون سازی را در شعر او به خوبی می توان مشاهده کرد :

درد دلم گمان مه و ساله می کند خون جگر خیال گل و لاله می کند^۲.

شاعر در مصراع اول می خواسته بگوید : درد من طولانی است ؛ و در مصراع دوم : خون جگرم ، تداعی کننده ی گل و لاله ی سرخ بهاری است . ببینید ، مضمونی که باید بلاغت معنا را همراه داشته باشد ، پیام و مفهوم را در پیچ و خم تعقید انداخته است . تعقیدی که از فتح کردن آن ، به قول حافظ : کان جا همیشه باد به دست است دام را^۳ ؛ اما در حقیقت باید گفت که شاعران عهد جامی و پس از آن ، عمدتاً قصد مضمون تراشی داشته اند نه مضمون سازی . وقتی شاعر نتواند روح تازه ای به کالبد نیم جان شعر بدمد ، آن را دچار بیماری مضمون و نکته های ناسنجیده ای می کند که برخی آن را مضمون سازی و نکته سنجی نام نهاده اند . افراط در این روش ، همان است که به معما و تسمیط و تربع و تسدیس و التزام شتر و حجره ، کشانده می شود که بسیاری از شاعران نامدار این دوره و دوره های بعد ، از آن بی نصیب نبوده اند .

نکته ی دیگری که در تذکره ها و کتب نقد این دوره فراوان به چشم می خورد ، تبیین حمایت شاهان و شاهزادگان تیموری ، ترکمن های آق و قرا قویونلو ، ازبکان و حتا حاکمان عثمانی از شعر ، هنر و دانش است . من

*استادیار ، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه بو علی سینا.

بر خلاف آنچه معمول و معهود است این نوع تلاقی حاکمان با شعر و شاعران را حمایت از ادبیات و هنر نمی دانم . حمایت از ادبیات این است که هیچ قدرت و عقیدتی ، حکم بر شاعر و نویسنده نداشته باشد تا آن ها بتوانند در فضایی آزاد ، خلاقیت خویش را به نمایش در آورند . خلاقیتی که رنگ و داغ هیچ وجود خارجی ایی را نداشته باشد . بهتر همان که سایه ی سنگین مراکز قدرت از سر هنر و ادبیات کوتاه باشد .

تیمور را اهل ادب ، هنر و حامی عرفان و تصوف دانسته اند . گفته اند که او شاعران و هنرمندان را به سمرقند سوق می داد و برای فرزند و نوه هایش ، ندمای ادیب و دانشمند گرد می آورد ! این گزاره اگر چه به ظاهر قابل تردید نیست ؛ اما پذیرش بی قید و شرط آن نیز ، پذیرش یک پارادوکس بزرگ است . تیمور که به سفاکی و خون ریزی و پشته از کشته ، سر و چشم ساختن ، شهرت داشته ، چگونه می توانسته دارای آن روح لطیفی باشد که از هنرمندان حمایت کند ؟ ! حمایت او از هنرمند تا آن جاست که هنر در خدمت حکومت و تبلیغ نیات حاکم باشد . به همین سبب نیز هست که زبان شعر در دوره ی تیموری از همه ی دوره های دیگر متمایز است و در نهایت زبونی به سر می برد .^۴

برخی عیب زبان این دوره را در ورود لغت محاوره به زبان استوار کلاسیک دانسته اند ، این تشخیص هم ، چنان که باید ، حاکی از حذافتی نیست ، به کارگیری محاوره ممکن است زبان متلون گشته به تملق های درباری را بیالاید ، اما هنر شعر را خراب نمی کند . از آن جا که شعر ، عمده ی جاذبه اش به شکفتگی عواطف انسانی بازسته است و بروز احساسات به زبان عامه از تصنع لغت پردازانه خالی است ، نباید خرابی شعر را متوجه این امر دانست . عیب کار در جای دیگر است .

گرایش شاهزادگان تیموری به هنر ، وقتی است که از شغل شریف قتل ، برادر و پدر کشی فارغ شده باشند ! هنگامی که تیمور ثروت کلاتی را که حاصل از غارت اموال مردم بود به سمرقند و هرات گسیل داد ، شاهزاده ی تیموری برای خرج بی دغدغه ی آن گنج باد آورد ، سفره ی آبرومندی می طلبید . چه بساطی بهتر از هنر و شعر می توانست این لقمه ی گلوگیر را راحه البلع نماید ؟ خوانی که تیمور و شاهزادگان تیموری آراستند ، اگرچه بسیاری از شاعران و هنرمندان بهره هایی از آن گرفتند ؛ اما این بذل و بخشش اگر در زمینه های دیگر هنری آثار قابل توجهی از خود به جا گذاشت ، در زمینه ی هنر شعر ، نتوانست روح زمان خود را سیراب گرداند .

دوره ی جامی ، چنان که گفته شده است ، اوج بها بخشیدن به شیوه های تصوف و عرفان نیز بوده است . توجه تیمور به مشایخ صوفیه به حدی بود که او فتوحاتش را مستظهر به نفس این مشایخ می دانسته است . به همین سبب رشد صوفی گری و تزویر تا آن جا پیش می رود که فضا را برای حکومت کردن و قدرت طلبی گروهی از همین صوفیه فراهم می سازد . یکی از دلایل قدرت یافتن شیوخ صفوی بی شک رشد خانقاه در دوره ی تیموری بوده است . به هر حال فضای زندگی در این دوره ، با نفس صوفیه متبرک می شده است . از افتخارات هر جوینده ی نامی این بود که او خود را یکی از مریدان این مشایخ بداند . جامی مفتخر است که در سلک مریدان سعدالدین کاشغری و خواجه عبدالله احرار محسوب گردد . شاهزادگان تیموری روح زندگی خود را با زیارت قبور مشایخ صوفیه جلا و صفا می بخشیده اند .

آنچه گفته شد ، خلاصه و فشرده ی فضایی است که جامی ، شاعر نامدار سده ی نهم در آن پدید آمد . سال تولد جامی ۸۱۷ و هنگام مرگش ۸۹۷ هجری است . از تفحص در تذکره ها ، چنین برمی آید که او را نامدارترین شاعران این سده به حساب آورده اند .^۵ برخی او را خاتم الشعرا ی این دوره و یا تمام ادوار شعر فارسی دانسته اند که ممکن است این قضاوت از گفته های خود جامی نیز ناشی شده باشد .^۶

احترامی که شاهزادگان تیموری و امیران و وزیران دیگر ممالک برای جامی قایل بوده‌اند، از صدق این گزاره خبر می‌دهد. در منشآت جامی، نامه‌هایی هست که دلیل گستردگی شهرت جامی و ارتباط او با پادشاهان خارج از مرکز هرات است.^۷ در مرکز حکومت تیموریان نیز جامی از احترام فوق‌العاده‌ای برخوردار بوده است.^۸ چنان‌که گفته شد، روزگار جامی روزگار پریشانی زبان است. زبان به سبب اغتشاش فکر انسان روزگار مورد نظر، گیج و پریشیده است. تملق‌گویی، تطویل لاطایل، گرایش به رسم و آیین کهنه و خرافی و آنچه «نفس مشایخ» نامیده می‌شد، ذوق‌های لطیف و اندیشه‌های دقیق را نیز آلوده ساخته بود. جامی مستعد که می‌توانست شاعری برای همه‌ی اعصار باشد، با تعلق یافتن به رنگ زمانه‌ی خود، جز نام و شهرتی فریبنده و کاذب، چیزی از خود به جا نگذاشت. روزگار جامی در حقیقت روزگار خامی است. دوره‌ی پشت کردن به علوم عقلی و تجربی و روی آوردن به آنچه کرامات نامیده می‌شد است. در تحفه‌الاحرار که کتابی است هدیه شده به یکی از همان مشایخ (خواجه عبیدالله احرار) می‌گوید:

نور دل از دیده‌ی سینا مجوی	روشنی از چشم نه‌بینا مجوی
جانب کفر است اشارات او	باعث خوف است بشارات او
فکر شفای همه بیماری است	میل نجاتش ز گرفتاری است
قاعده‌ی طب که به قانون نهاد	پای نه از قاعده بیرون نهاد
لیک نهان ساخت بر اهل طرب	روی مسبب به حجاب سبب
خاصیت علم سبب سوزی است	شیوه‌ی جاهل سبب آموزی است
طب ز نبی جوی که طب‌النبی	سازدت از جمله امل اجنبی ^۹

ببینید این یکی از قضاوت‌های جامی است. از قطعه‌ی بالا پیداست که جامی یا هیچ‌یک از کتب نام‌برده شده‌ی ابن‌سینا را نخوانده و صرفاً تابع قضاوت‌های قشری‌گری روزگار خود بوده است یا اگر سری هم به آن کتب کشیده، سزاواری و لیاقت درک و بهره‌وری از آن‌ها را نداشته است. کتاب‌هایی که در فاصله‌ی نه چندان دور از روزگار جامی، در کشورهای اروپایی مورد مطالعه و استقبال قرار گرفت و برای مدت مدیدی توانست نبض دانش‌های تجربی آن کشورهای متمدنی را در دست بگیرد. جامی مثل یک فقیه خشک مغز، توصیه می‌کند که مخاطبانش از کتب تجربی و علمی که مبتنی بر منطق عقلانی بوده‌اند، روی برتابند و به نوشته‌های اصول و فروع فقه، صرف و نحو، تفاسیر و کتب حدیث روی آورند:

شو انیس کتاب‌های نفیس	آنها فی‌الزمان خیر جلیس
نسخه‌ای چون بخاری و مسلم	که ز سلم عمل بود سالم
وز تفاسیر آن‌چه مشهور است	که ز تحریف مبتدع دور است ^{۱۰}

علامه قزوینی، در نامه‌ای که به علی‌اصغر حکمت نوشته است^{۱۱}، علت بی‌توجهی مردم ایران به جامی را، مخالفت او با مذهب تشیع می‌داند:

«... این جانب همیشه خیال می‌کردم که با وجود این‌که جامی به عقیده‌ی فضلا، خاتمه‌ی شعرای بزرگ فارسی است، چرا دیوان او کامل به چاپ نرسیده؟ بل تا درجه‌ای از روی مطالعات و مسموعات خود حدس می‌زدم علت عمده‌ی این امر یعنی عدم تقدیر مردم ایران از جامی، تعصب او نسبت به مذهب تشیع بوده است. اگرچه خود او گفته:

زهفتاد و دو مذهب کرد جامی رو به عشق تو بلی عاشق نداند مذهبی جز ترک مذهبها
مع ذلک جامی از ذکر مشایخ شیعه مذهب خودداری کرده و حتی به برخی از آن‌ها لقب طامات بافی
داده .^{۱۲}

در تأیید سخن علامه قزوینی باید افزود که زمینه‌ی اعتراض به مذهب و روش جامی ، از زمان روی کار آمدن صفویه در ایران فراهم‌تر گردید ؛ اگرچه در زمان حیات او نیز به حوادثی اشاره شده است که دال بر اعتراضات شیعیان به مذهب جامی می‌باشد .
صاحب کتاب « الشقایق النعمانیة فی احوال علماء الدولة العثمانیه » (احمد ابن مصطفی طاشکیری زاده) گفته است :

« قيل لما توجهت طائفة الطاغية الاردبيلية (صفویان) الى خراسان ، اخذه ابنه ميتاً من قبره و دفنه فی ولاية اخرى و لما تسلط عليه الطایفه المذكورة ، نبشوا قبره فلم یجدوه و احرقوا ما فيه من الاخشاب »^{۱۳}
یعنی « وقتی طایفه‌ی یاغی صفوی به خراسان حمله کردند ، پسر جامی (مولانا ضیاءالدین یوسف) جسد پدرش را از قبر بیرون آورد و در جای دیگری خاک کرد . وقتی صفویان به هرات رسیدند ، قبر جامی را شکافتند و استخوان‌های او را نیافتند ؛ اما تابوت او را یا هرچه بر سر قبرش بود ، سوزاندند . » علاوه بر این صفویان دستور دادند هر جا نام جامی بر لوحی یا نوشته‌ای بود ، آن را به خامی تبدیل کنند . این کار مورد اعتراض خواهر زاده‌ی جامی (مولانا هاتفی) قرار گرفت و گفت :

بس عجب دارم ز انصاف شه کشور گشای آن که عمری بر درش گردون غلامی کرده‌است

کز برای خاطر جمع‌ی لوند ناتراش نقطه‌ی جامی تراشیده‌است و خامی کرده‌است^{۱۴}

که انصافاً دو بیتی‌ای است از جنس کلمات قصار اصفهانی .

این هم که قاضی میر حسین میبیدی سنی روش شافعی مذهب یزدی گفته است :

آن امام بحق ولی خدا کاسدالله غالبش خوانسی

دو کس او را به جان بیازردند یکی از ابله‌ی یک از خامی

هر دو را نام عبد رحمان بود آن یکی ملجم این یکی جامی^{۱۵}

همه مبنی بر تأیید فرمایش علامه است ؛ با این حال من علت بی‌توجهی مردم به شعر جامی را تعصب مذهبی آن‌ها نمی‌دانم ؛ بل که این مسئله مربوط به تقلیدی ، تصنعی و خالی از جوهر و اصالت ادبی و هنری بودن نوشته‌های جامی در تمامی کتب و رسائل اوست . مخاطب شعر تحفه‌الاحرار ترجیح می‌دهد مخزن‌الاسرار نظامی را بخواند . حتا مجنون و لیلی امیر خسرو را بر لیلی و مجنون جامی رجحان می‌نهد ؛ این اشاره هم که در مجمع‌الفصحا آمده است که « جامی دزد اشعار دیگران بوده است^{۱۶} » ، به نظر من خالی از صداقتی نمی‌تواند باشد ؛ زیرا منظور از دزدی ظاهراً سرقت خام ادبی نیست ؛ بل که منظور سرقت فرم ، انتقال مضامین و انتحال شکل انواع ادبی دیگران است .

مروری به دیوان جامی

جز هفت اورنگ که عمدتاً تقلیدی از آثار نظامی و امیر خسرو دهلوی است ، جامی دیوانی دارد که شامل قصاید ، غزل ، ترکیب‌بند ، ترجیع‌بند ، رباعی ، معما و قطعه‌ها است . قصاید او را می‌توان به دو بخش تقسیم کرد . بخشی که مربوط به ستایش نامه‌های اوست که خود به دو قسمت تقسیم می‌شود : الف) قسم اول آن چه به مدح

برخی از شاهان تیموری مانند سلطان حسین بایقرا، سلطان بایزید، سلطان ابوالغازی حسین و یعقوب سلطان، مربوط می‌شود. ب) قسم دوم مربوط است به ستایش‌نامه‌های او در نعت پیامبر (ص) و امام علی (ع)، یک قصیده‌ی کوتاه در منقبت امام رضا (ع)، یک قصیده در منقبت امام حسین (ع).

بخش دوم قصایدی است که به اصطلاح در عوالم عرفانی سروده است و در معانی توحید، عزلت، فقر و موعظت می‌باشد.

در قصاید ستایشی جامی، خواه ستایش ممدوح، خواه ستایش غیر ممدوح، لطف قصاید ستایشی سده‌های پیشین دیده نمی‌شود. به همین سبب شعر او خشک و بی‌روح است. از نظر زبانی نیز انگیزش و رستاخیزی نیست. عاطفه و بلاغت شعر ضعیف است. موسیقی، وزن، ردیف، قافیه و نیز فقرات درونی شعر، تقلیدی و غیر طبیعی است. به عنوان مثال در یک قصیده از اول دیوان می‌گوید:

گر زبان خود به کام اندر کشد جامی رواست چون نگردد از زبان در وصف تو کارش روا^{۱۷}
خواسته است میان ضمیرهای مشترک و منفصل تناسب ایجاد کند ولی به تنافر کشیده است. تکرار زبان در دو مصراع حشو و «وصف تو» ترکیب نابه‌جایی است. در بیت مذکور جامی می‌خواسته بگوید: توصیف حق، من را کام‌روا نمی‌سازد.

در قصیده‌ی دیگری که با قافیه و ردیف املی را آغاز می‌شود و تقلیدی است از انوری، تکرار اولی در همین ابتدا نازیبا است، از طرفی نادرستی‌های نگارشی در آن نیز هست:

درین صحیفه چو آغاز کردم املی را	گرفتم از همه اولی ثنای مولی را
ز هر چه هست طریق ثنای او اولی است	به پای صدق سپردم طریق اولی را
مقدری که به صنع بدیع خود پوشید	لباس حسن عبارت عروس معنی را
چو خوان نهاد به خلوت سرای جود نشاند	به صدر مجلس فطرت عقول اولی را ^{۱۸}

املی کردن اصولاً به معنی خواندن یا بر کسی خواندن است. جامی آن را به معنی نوشتن به کار برده است. واژه‌ی مولی نیز از آن‌جا که شبهه‌ی بردگی و بندگی درش هست، به کار بردنش برای یک شاعر بلند نام، عیب است. اولی گرفتن معلوم نیست درست باشد. در بیت سوم لباس حسن عبارت، ترکیب نازیبایی است، حشو دارد. می‌توانست بگوید مثلاً: عروس معنا را لباس عبارت پوشید؛ اما نگفته است. عروس، حسن و زیبایی را همراه دارد، نیازی نیست گفته شود: به عروس، لباس حسن پوشید.

در عین حال مقدر که اسم خداست خیلی زیبا به کار گرفته شده است؛ زیرا معنی اندازه گیرنده (خیاط) را نیز دارد و به طور پوشیده با لباس و عروس تناسب برقرار کرده است. در بیت چهارم خلوت سرای جود پارادوکس معنوی دارد. این تناقض از عدم اصالت ایمان خبر می‌دهد. معنی آن هم روشن و دندان‌گیر نیست. گفته است خدا از فطرت مجلس ساخت و عقول را در صدر آن نشاند. شاید هم می‌خواسته بگوید عقول مایه‌های فطری دارند. یا فطرت انسان عقل گرا است. به هر حال روشن نیست. «به» نیز به عنوان حرف اضافه در مصراع اول بیت چهارم ظاهراً نادرست است. منظورش این بوده است که خدا «در» خلوت سرای جود خوانی نهاد و مجلسی آراست که عقول اولی در صدر مجلس فطرت، نه صدر خلوت سرای جود، بودند (۹)

در مثنوی خردنامه‌ی اسکندری که به تقلید از اسکندر نامه‌ی نظامی سروده است، قصیده‌سرایی را دومین تجربه‌ی شعری خود می‌داند^{۱۹}. اگر این سخن درستی باشد، شاید بتوان گفت که قصاید جامی متعلق به زمان ناپختگی او است. به عنوان مثال قصیده‌ی اول از دیوان را در نظر بگیرید:

آن که تسبیح حصا بر بر صدق او آمد گوا
چون در این احصا حصا آسانیم گویا به صدق
ببینید چقدر بی روح متکلف و خالی از مایه های ادبی است .

در قصایدی هم که با موضوعات عرفانی سروده شده مثل قصیده های ستایشی او ، آن لطف ادبی دیده نمی شود . علت این امر هم پوشیده نیست . جرقه ی این سروده ها را یک حس صمیمی و طبیعی زده است . هیچ کدام از این اشعار بویی از شهود و جذبۀ نبرده اند . به همین سبب آن جا هم که تجربه های عرفانی خویش را بیان می کند باز آن خلوص و دل نشینی در شعر او دیده نمی شود . به عنوان مثال در قصیده ای که به تقلید از خاقانی سروده است ، در مقایسه با شعر خاقانی بی کفایتی شعر جامی بارزتر می گردد :

معلم کیست عشق و کنج خاموشی دبستانش سبق نادانی و دانا دلم طفل سبق خوانش^{۲۱}
عشق معلمی است که در خاموش خانه ی دبستان ، آموزش نادانی می دهد (؟) این سخن محتوای پر معنایی ندارد . از نظر دستوری نیز بدون عیب نیست . « ش » در دبستانش ، عاید به عشق است که معلم است ؛ یعنی می توان گفت دبستان معلم (!) دبستان سبق خوان ، دبستان کودک ، دبستان طفل ، درست است اما دبستان معلم شنیده نشده است . از نظر معنا هم وقتی دل را دانایی می داند که سبق خوان نادانی است ، این معنا قابل تأمل است . دل دانا چه نیازی به تعلیم نادانی دارد ؟ در مقوله های عرفانی ، دل طفل نادانی است که از جان و روح کسب فیض می کند تا آگاه گردد . این دل گاهی از خرد هم مستفیض می شود ؛ اما کوشش برای نادان کردن دل چه وجهی می تواند داشته باشد ؟

قصیده ی یاد شده بسیار طولانی است که درازی شعر خاقانی (مرآت الصفا) را به یاد می آورد . جامی سعی کرده تقلید را به حد اعلا برساند ، اما در کار فرم ، آن هم نه فرم شعری شناخته شده بل که شکل ظاهری آن ، توفیق یافته است .

قصایدی هم که در نعت امام علی (ع) سروده است ، از آن جا که با مقاصد ایمانی شاعر سازگاری ندارد ، مقبول و دل نشین نمی افتد . به عنوان مثال قصیده ی « اصبحث زایراً لک یا شحنة النجف » که دارای شهرت است و در دوره ی صفوی علاوه بر دشمنی آن ها با جامی ، نقل مجالس تعزیه شده بود ، چون از ترس عراقی ها و شیعیان بغداد سروده شده ، همین خاطره آن را خالی از فضای مؤانست می نماید . در همین قصیده که می گوید :

می بوسم آستانه ی قصر جلال تو در دیده اشک عذر ز تقصیر ما سلف^{۲۲}
به نظر می رسد که جامی ایمان تازه کرده است ؛ اما در واقع چنین نیست و ما پیش از این در خصوص تعصب جامی سخن گفته ایم .^{۲۳}

جامی محرر

جامی نه در عرصه ی تحقیق یک محقق عالی رتبه است نه در عرصه ی شعر یک شاعر خوب . سرودن شعر و نوشتن متن عادت جامی بوده است ، چنان که نمی توانسته است از این عادت ببرد . سایه ی سنگین عادت ، سخن را خالی از روح تازگی و بدعت می کند . شعر اگر هنر عادت زدایی نداشته باشد ، اگر تمام سیورساتش فراهم باشد باز هم شعر نیست . در قصیده ای که به نام « رشح بال به شرح حال » نوشته است ، از این عادت و انس خود سخن می گوید :

ز فکر شعر نشد حاصلم فراغت بال
از آن نبود گریزم چو سایر اشغال
که شد محیط فلک زین ترانه مالامال
ز سلک گوهر نظم گرفت عقد لال
ره سماع ز اشغال (اشعار) من زند قوالت
روان سعدی و حافظ کنند استقبال
که ای غریب جهان مرحبا تعال تعال
ز دست بی خردان سو به سو چو قرعه‌ی فال
قصیده‌ها ابلاغ و رساله‌ها ارسال^{۲۴}

مشاهده کنید تناقض فکر در قصیده را ! جامی در این قصیده پس از بیست و شش بیت قسم‌های مغالطه که مبتنی بر دروغ اوست ، می‌گوید خدایا جامی را :

چو دادیش شرف گفت و گو بر آن دارش که صرف شکر تو سازد لسان حال و مقال
وقتی مخاطب شعر جامی می‌بیند که عمده‌ی سروده‌های او صرف هذیان‌های فخریه و کبریه‌ی او شده ، با جامی هم نفس می‌شود و به او حق می‌دهد که از چو قرعه‌ی فال از این سو به آن سو دویدنش گله داشته باشد .

جامی مقلد

عنصر تقلید ، آشکارترین ویژگی‌ای است که در شعر جامی خودنمایی می‌کند ؛ البته او سراسر زندگی‌اش را صرف مطالعه و تحقیق کرده است ؛ اما با کمال تأسف ، از ره‌گذر این کوشش ، توشه‌ای سزاوار برنگرفته و این روش جز این که از او یک پی‌رو و مقلد حرفه‌ای بسازد ، سود دیگری عاید او نکرده است .^{۲۵} به عنوان مثال قصیده‌ی « شتر و حجره » یکی از قصاید ملتزم اوست . تحمل و شکیبایی مخاطب باید زیاد باشد که بتواند قصیده را تا پایان بخواند . تکلف و تصنع که دو آفت هنر ادبیات‌اند ، در این شعر ملتزم دیده می‌شود . اگر چه در مقایسه‌ی این شعر با التزام‌های مسعود سعد ، مختاری غزنوی و خاقانی ، عیب کار جامی به وضوح آشکارتر می‌شود ؛ اما این هنگامی میسر خواهد شد که مقایسه‌کننده بدون دغدغه‌ی ضایع شدن وقت خویش ، تطبیق را تا آخر دنبال کند . عیب کار جامی همه متوجه خود او نیست . زبان در روزگار شاعر ، ماهیت و خویش‌کاری خود را از دست داده بود . کسی دل و دماغ شعر گفتن نداشت . عشق ، شیدایی ، عرفان ، مذهب ، اخلاق و دیگر موضوعات که می‌توانستند آب‌رویی به کار نظم ببخشند ؛ معنای اثرگذاری خودشان را از دست داده بودند . شاعر حقیقی نمی‌خواست به تکرار مکررات دل خوش کند . این هم که جامی در این عهد ، عذیم‌النظیر و خاتم‌الشعرا است ، خود دلیل بر میدانی است بی رغیب غدر ؛ البته منظور من این نیست که سده‌ی نهم هجری سخن‌ور و نظم‌ساز ندارد ؛ کافی است برای ردیابی این فکر ، به عنوان مثال به کتاب‌های تذکری بعد از جامی نگاهی بیفکنیم . در تاریخ ادبیات دکتر صفا ، از لطف‌الله نیشابوری گرفته تا نظام استرآبادی ، چهل و هشت شاعر است که مؤلف گفته است من رغبت کرده‌ام نام این‌ها را بیاورم و از نام‌های سرسام آور دیگر پرهیز کرده‌ام^{۲۶} ؛ اما این این‌ها حریفان و رقیبان سرسختی برای جامی نیستند .

جامی از آن جا که شعر را برای شهرت جاودانی خویش ، کافی نمی‌دانسته ، به تصنیف و تألیف کتاب نیز دست زده است که حدود پنجاه اثر به او نسبت داده‌اند^{۲۷} ؛ در حالی که شاعران دیگر چنین توفیقی نداشته‌اند . از

آن جا که شاعران معاصر جامی ، نه توفیق تألیفات نثری او را داشته اند و نه توفیق پرگویی های او در قالب نظم را (به عنوان مثال هفت اورنگ او خود خرواری از شتربارها است) لذا جامی از این جا است که اسب شهرت را به جولان درآورده و در روزگاری که انقلابات و حرمان ها ، حوصله و ذوقی برای کسی نگذاشته بود و نوع انسان ایرانی در حیرت شکست مأیوسانه و خسران چندین سده ی خویش دست و پا می زد ، این جامی گرد و غبار به راه انداخته بود . غباری که جامی در این عرصه ی بی رغیب به پا کرده بود ، سواری شایسته نداشت :

در پس هر گرد اگر گویی سواری جنگ جو ست غیر طفلی نی سوار اندر پس این گرد نیست ^{۲۸}
سخن جامی در تمامی منظومه ، قصیده و غزل ها ، درست مثل سخن نثرنویسان هم عصر خویش است که درگیر زبان بازی های خالی از ثمر و مدهانه های بی در و پیکر هستند . کافی است به یکی از تذکره های سده ی نهم رجوع کنیم . به عنوان مثال متن زیر از یک نویسنده ی نام دار معاصر جامی است :

« و خود ساعتی میمون که به نظرات سعادت بخش مقرون بوده به عزیمت مازندران ، جهت اندفاع مخالفان ، از بلده ی هرات ، نهضت فرموده ؛ پل سالار مخیم عساگر ظفر مآثر گشت . مقارن این حال ، حضرت ولایت پناه ، خواجه ناصر الدین عبیدالله ، طیب الله ثراه ، به حضرت مولانا جامی مکتوبی فرستاد ... »
ادامه ی مطلب موجب اطاله ی کلام و ابطال زمان است . در همین سه سطر می خواسته بگوید : « حرکت سپاه برای دفاع از شهر بود . سربازان زیر پل سالار پناه گرفتند . در این حال خواجه ناصرالدین به جامی نامه ی نوشت . » ^{۲۹}

البته نمی خواهم دو زبان را که دو خاستگاه و زمان متفاوت دارند با هم مقایسه کنم ؛ بل که منظوم التزام به تعارفات بی هوده است که در متن های قدیم تر ، جز مقدمات کتاب ها ، چنین سابقه ای به ندرت پیدا می شود . واژه های زاید متن بالا عبارتند از : خود ، میمون ، سعادت بخش ، ظفر مآثر ، ولایت پناه و طیب الله ثراه . این مثال مشتبی از خروار است . زبان در این زمان دچار آرایش غیر ضروری است . نکات کلیدی و مهم در لا به لای واژه های سرویس دهنده و بی کاره گم شده اند .

عیب دیگر کار به بسیار نویسی و پرچانگی جامی برمی گردد . این خصیصه فرصت تأمل را از جامی گرفته است تا بتواند از محیط گسترده ی اندیشه ها و تحقیقات خویش ، گوهری ارزشمند به دست آورد . او در این سیر نتوانسته است به اقیانوس تنک آب گفتار خویش ، عمقی ببخشد .

غزل های جامی

عمده اشعار جامی در دیوان غزل های اوست . حدود ۱۶۰۰ غزل در دیوان او گرد آمده است که از نظر کمیت با صائب و مولانا پهلوی می زند ؛ اما از آن جا که نثر سده ی سوم بیشتر تألیف است و کمتر تصنیف ؛ خود جامی نیز از گزارش گران بزرگ عقاید ابن عربی ، ابن فارض ، عراقی و دیگران است . این روی کرد به شرح و تفسیر ، در غزل او نیز سرایت کرده است به همین سبب بسیاری از غزل های جامی ، محلی برای شرح اصطلاحات عرفانی شده است :

همه اشیا مظاهر اسما

محو شد نقش غیر و نام سوا

این هو ، این انست ، این انا

سر وحدت شد از همه یکتا ^{۳۰}

همه اسما مظاهر ذاتند

لا اری فی الوجود الا هو

هستی مطلق است و وحدت صرف

من و او و تو از میان برخاست

غزل بستری عاطفی و صمیمی می‌خواهد، محل مغالزه با معشوق است. معشوق خواه آسمانی خواه زمینی احساس مغالزه در آن طبیعی و خانگی است؛ اما اگر زبان غزل مثل زبان قصیده کلیشه‌ای و اندیشیده شد، این نوع شعر نیز گوهر اصلی خود را از دست خواهد داد. هر شعری می‌تواند اندیشه محور باشد جز غزل، اگر غزل خلصت شوق و ذوق اتصال را از دست داد، جز ناخرسندی ثمره‌ای برای مخاطب نخواهد داشت. غزل‌های جامی عمدتاً تقلیدی از غزل سعدی و حافظ و برخی شاعران هند است، با این تفاوت که به عنوان مثال شعر سعدی غنایی‌تر، منعطف‌تر و زمینی‌تر است. کسی که این بیت را در یکی از غزل‌های سعدی خوانده باشد:

سرو در باغ نشانند و تو را بر سر و چشم
دیگر این بیت جامی لطفی برایش نخواهد داشت،

سرو را جال لب جوی است و تو را گوشه‌ی چشم
آن جا هم که غزل جامی از نظر زیبایی جلوه‌ای خاص پیدا می‌کند، خار خار تجربی نبودن فکر شعر، از خلوص سخن می‌کاهد و هنجار زیبایی پسند مخاطب را به هم می‌ریزد. مثلاً جامی می‌گوید:

دل برد زمن فتنه‌گری عشوہ‌نمایی
زرین کمری کج کلہی تنگ قباہی^{۳۲}

شعر زیباست؛ اما غزل، غزل مذکر است. بیت‌های بعدی هم لطف مطلع را ندارند. تاریخ مصرف این حرف‌ها گذشته بوده است؛ اما جامی سعی کرده است دوباره تار چنگ یک صد سال پیش را به صدا درآورد. خشونت الفاظ در غزل، از دیگر ابعاد منفی شعر اوست. منظورم از خشونت لفظ، واژه‌هایی است که در مقام تغزل، در خور بیان نیستند. به عنوان نمونه جامی در مقطع چندین غزل، خود را سگ معشوق خوانده است، اگر چه مرتبه‌ی معشوق عمدتاً در شعر فارسی بسیار بلند است؛ اما در شعر پیش از جامی، نسبت به عاشق یا شاعر، این ذلت بیان سابقه نداشته است. در شعر جامی توجه به سگ یا سگان معشوق آن قدر بسامد دارد که این شبهه برای خواننده پیش می‌آید که نکند خدای ناکرده، تخلص دیگر جامی، دور از مرتبه‌اش «سگ» بوده است.^{۳۴}

جامی از خیل سگان یار غلامان باشد
بنده‌ی حلقه به گوش است چه می‌فرمایی

سگ تو دوش به جامی فغان کنان می‌گفت
خמוש باش که از ناله‌ات به درد سریم

ز روی مردمی یک ره بگو جامی سگ مایی
اگرچه آن چنان هم نیستم کاین نام را

شایم

مرا گفتی سگ من باش جامی
سگ تو گر نباشم پس چه باشم

سگت را کاش جامی نام بودی
که رفتی بر زبانت گه گه‌هی نام

عمری‌ست جرعه خوار سفال سگان توست
جامی که آب خضر ننوشد ز جام جم^{۳۵}

عربی پیمایی جامی

از دیگر ویژگی‌های غزل جامی، وجود ابیات و مضامین عربی بسیاری است که نظیر این کثرت در شعر فارسی دیده نشده است. این ویژگی که در حد متعارف و معمولش سابقه‌ی تقریباً چهارصد ساله پیش از جامی داشته است، ظاهراً مبتنی بر دو رویکرد بوده است. یکی اقتضای هارمونی متن که برای وحدت بخشیدن به اجزا، گاه به شیوه‌ی عربی‌گویی یا به اصطلاح تلمیع، روی می‌آوردند؛ دیگر آن‌که شاعر می‌خواست اظهار فضل کند و عربی‌دانی خود را به روی مخاطب بکشد.

به عنوان مثال وقتی مولانا در مثنوی به این شیوه عمل می‌کند ، کلام خویش را قوت ادبی می‌بخشد . این روش که برای تأیید سخن از حدیث و آیه و کلام مشهور استفاده می‌شد ، در شیوه‌ی^{۳۵} بلاغت خطابت نیز رواج داشته است . در دفتر سوم پس از آن‌که از حلق یافتن جمادات سخن می‌گوید ، برای کوه طور نیز حلق قایل می‌شود تا نور الهی را بنوشد ؛ اما کوه قادر به نوشیدن این جلوه نیست ، در این جاست که زبان شعر با تأیید آیه‌ی قرآن ، موجز و مقبول‌تر افتاده است :

صار دکأ منه و انشق الجبل هل رأیتم من جبل رقص الجمل^{۳۶}

یا در دفتر اول وقتی شور و جذبه‌ی یک فکر عرفانی وجود مولانا را فرا می‌گیرد ، ناخودآگاه زبان به عربی گویی می‌گشاید :

لا تکلفنی فأنی فی الفنا کلت افهامی فلا احصى ثنا^{۳۷}

در این جا علاوه بر درج حدیث نبوی ، به گونه‌ای ناهشیاری خویش را با روی آوردن به زبان عربی ، بیان داشته است . به همین سبب وقتی متوجه می‌شود که از زبان کتاب دور شده است ، یک‌باره روی می‌گرداند و از ادامه دادن به عربی احتراز می‌جوید :

من چه گویم یک رگم هشیار نیست شرح آن یاری که او را یار نیست^{۳۸}

نمونه‌ی دیگر در شعر حافظ و غزل نخست دیوان اوست که با یک مصرع عربی آغاز می‌شود (الا یا ایهاالساقی ...) و با یک مصراع عربی خاتمه می‌یابد (متا ما تلق من تهوی ...) این احاطه کردن و گنجاندن غزل در میان دو حلقه‌ی زبان عربی ، نمی‌تواند تصادفی باشد . حافظی که جذبه و الهام ناخودآگاه شعرش را با تمام تکنیک‌های آگاهانه‌ی به میراث برده می‌آراید ، چگونه ممکن است در آرایش فرم و هیئت غزل یاد شده گزینشی صورت نداده باشد ؟^{۳۹}

اما در شعر جامی ظاهراً بدون این‌که وحدت موضوع ، هارمونی متن ، موسیقی شعر و یا ظرفیت‌های دیگر هنری اقتضا کند ، پیوسته ترکیب ، عبارت ، مصراع و بیت عربی درج شده است که نمی‌توان برای آن لطف ادبی یا هنری قایل شد . اگرچه جامی شاعر و نویسنده‌ای است که بر زبان عربی چیرگی تمام دارد ؛ اما گویی این هنر زبان‌مندی خویش را هر از گاهی می‌خواهد به رخ مخاطب بکشد . به عنوان مثال می‌توان غزل یاد شده از حافظ را با این غزل جامی که به اقتضای همان غزل سروده شده است ، مقایسه کرد :

تجلی الراح من کأس تصفی الروح فاقبلها که می‌بخشد صفای می فروغ خلوت دل‌ها

و در پایان :

صفای جام می جامی برد زنگ غم از خاطر اذا ما تلق من هم فحاولها و ناولها^{۴۰}

به عنوان مثال آن‌چه مربوط به پنهان گویی در شعر حافظ است ؛ یعنی در مصراع اول میل به شراب و در مصراع آخر ، روی آوردن به عشق ، که هر دوی این‌ها در فرهنگ شاعر نهی شده و با زبانی پوشیده‌تر بیان شده است ؛ در شعر جامی رنگ باخته و این ظرافت به چشم نمی‌خورد .

دیگر خصوصیات

در غزل‌های جامی ، آن‌جا که زیبایی شناسی شعر مطرح است ، ابیات خوبی پیدا می‌شود . به عنوان مثال اگر غلط نگارشی این بیت را نادیده بگیریم ، گزینش ریتم و دیگر تجهیزات ، عالی به نظر می‌رسد :

ز کمند زلف تو هر شکن گرهی فتاده به کار من به گره گشایی لعل خود که ز کار من گرهی گشا^{۴۱}

یا در غزلی دیگر :

گر نیام بویی از وصل تو در گلزارها هم‌چو اشک خود فرو غلتم میان خارها^{۴۲}

که ظاهراً زیبا است ؛ اما از آن‌جا که در تشبیه ، جهت مقایسه ، ذهن به تمام شقوق و زاویه‌های مشبه و مشبه‌به سر می‌کشد ، غلتیدن اشک میان خارها وجه روشنی ندارد^{۴۳}.

چنان که گفته شد ، عمده‌ی کار جامی در دیوان و منظومه‌ها ، مبنی بر تقلید است . آن‌جا هم که خواسته است از مرحله تقلید پا فراتر بگذارد و به دید انتقادی به روش گذشتگان نگاه کند ، نتوانسته است فرضیه‌ی خویش را درست به‌رورد . مثلاً در یک غزل که به پی‌روی از مولوی ، عشق را از اول سرکش و خونین دانسته ، در پاسخ به گفته‌ی حافظ ، سروده :

شرباب لعل باشد قوت جان‌ها قوت دل‌ها الا یا ایها الساقی ادر کأساً و ناولها
چو ز اول عشق مشکل بود آخر هم چرا گویم که عشق آسان نمود اول ولی افتاد مشکل‌ها^{۴۴}

مصراع‌های دوم از حافظ است . پرسش جامی در مصراع سوم ، مبتنی بر تناظر فکر مولوی و حافظ است . مصراع اول که اراده‌ی اندیشه‌ی اوست نه مبنی بر سمبلیسم عرفانی است ، نه بنا بر تجربه‌ی دنیایوی شاعر . جامی بدون این که عمق سخن حافظ را درک کرده باشد ، به تقلید از مولوی عشق را از اول مشکل می‌داند . مولانا به آن سبب که تجربه‌ی عشقش کاملاً روحانی است ، راه عشق را خطر بار و خونین خوانده است . اگر راه عشق در همان مسیری باشد که هفت شهر در آن است ، باید از طلب آغاز شود . این طلب در دل نخواهد جوشید مگر این‌که شوق وصال خون در آن دل کرده باشد . به همین نحو ، تمام مراحل عبور از عقبات سلوک سخت و طاقت فرسا است ؛ اما در شعر حافظ تجربه‌ی عشق خالی از تجربه‌های زمینی و زمانی نیست . در این تجربه ، هر پیوند ، رابطه و خواستی ، ابتدا به سادگی آغاز می‌شود . در دنیای حافظ دل بستن و شیدایی کار دشواری نیست ؛ اما پایداری در آن و نیک ایستادن بر آن کار دشواری است . بنابراین حافظ از تجربه‌ی زمینی و مولانا از تجربه‌ی آسمانی سخن می‌گوید ؛ اما جامی هیچ کدام از این دو تجربه را نداشته است . امامت و شیخوخیت او در قوم ، به او اجازه نمی‌داده که رنگ غزل خود را مبتنی بر روابط عاشقانه‌ی زمینی ، درآورد^{۴۵}.

در غزل‌های جامی ، غث و سمین هست ؛ اما فربه‌گی ادبی در شعر او آن قدر نیست که کسی حفظ یک غزل از او را به خود زحمت بدهد . گشت و گذار در دشت غزل‌های جامی و مقایسه‌ی آن با مثنوی‌های او که پخته‌تر و مقبول‌تر می‌نماید ، سخن جامی در آن مثنوی را که گفته بود ابتدا غزل گفتم و دست آخر مثنوی ، ملموس‌تر و محسوس‌تر می‌گرداند ؛ با این حال نمی‌توان گفت که جامی در دوره‌ی کمال‌یافتگی خویش ، غزل نداشته است . به عنوان مثال در پایان یکی از غزل‌های خود ، اشاره به پنجاه سالگی خویش کرده که ادعای مقطعی بودن روی کرد جامی به شعر را رد می‌کند :

چه تلخ و شور که جامی کشید پنجه سال که صید کام ز بحر طلب به شست آورد^{۴۶}

این احتمال وجود دارد که قضاوت او در تقدم و تأخر فرم اشعارش ، مبنی بر این فکر بوده باشد که او شخصاً مجموعه‌ی غزل‌ها و قصایدش را سست‌تر و ناپخته‌تر از مثنوی‌های خویش می‌دانسته است .

پی‌نوشت‌ها

۲- همان ، ص ۱۶۵

۲- فروغ فرخزاد در یک تمثیل ، چه خوب به توصیف این گونه شعرها می پردازد :

« می دانید ، بعضی شعرها مثل درهای بازی هستند که نه این طرفشان چیزی هست و نه آن طرفشان . باید گفت حیف کاغذ . بعضی شعرها هم مثل درهای بسته ای هستند که وقتی بازشان می کنی ، می بینی گول خورده ای و ارزش باز کردن نداشته اند . خالی آن طرف ، آن قدر وحشتناک است که پر بودن این طرف را جبران نمی کند . اصل آن طرف است ؛ باید اسم این جور کارها را گذاشت چشم بندی و یا حقه بازی یا شوخی خیلی لوس . »

برای خواندن ادامه ی نظر فروغ نگاه کنید به جاودانه فروغ فرخزاد ، به کوشش امیر اسماعیل و ابوالقاسم صدارت ، چاپ مرجان ، تیر ماه ۱۳۴۷ ، ص ۱۷۰ .

۴- جامی در نقد شعر دوره ی خویش می گوید :

کیست شاعر کنون یکی مدبر که نداند ز چهل هر از بر

نکند فرق شعر را ز شعر راحت خلد را ز رنج سعیر

ژاژ خاید ظرافت انگارد هرزه گوید لطیفه پندارد

نگاه کنید به سلسله الذهب ، هفت اورنگ ، تهران ، صص ۴۶-۴۴ . به نقل از جامی ، ص ۱۵۴ . دولت شاه سمرقندی که خود در سلک درازگویان و مهمل بافان همین فضا می زیسته ، به تقلید از همین سخن جامی می گوید :

« نا اهلان و بی استحقاقان مدعی این شغل شده اند (شغل شاعری) هر جا که گوش کنی زمزمه های شاعری است و هر جا که نظر کنی لطیفی و ظریفی و ناظری است ؛ اما شعر از شعیر و ردف از ردیف نمی دانند » . نگاه کنید به تذکره الشعرا ، ص ۱۳ ، به نقل از تاریخ ادبیات دکتر صفا ، ج ۴ ، ص ۱۵۳ .

۵- سام میرزا در تحفه ی سامی می گوید :

نه دیوان شعر است این بلکه جامی کشیده است خوانی به رسم کریمان

ز انسواع نعمت در او هر چه خواهی بیایی مگر مدح و ذم لثمان

این سخن سام میرزا ، متأثر از این ادعای خود جامی بوده است :

هست دیوان شعر من اکثر غزل عاشقان شیدایی

یا فنون نصایح است و حکم منبعت از شعور و دانایی

ذکر دونان نیایی اندر وی کان بود نقد عمر فرسایی

مدح شاهان دراو به استدعاست نه ز خوش خاطری و خودرایی

امتحان را اگر ز سر تا پیش بروی صد ره و فرود آیی

زان مدایح به خاطررت نرسد معنی حرص و آز پیمایی

هیچ جا نبود آن مدایح را در عقب قطعه ی تقاضایی

آری به راستی جامی را نمی توان شاعری ستایش گر و مداح افراطی نامید ؛ اما صلاتی که او از حاکمان تیموری ، تبریزی ، رومی و عثمانی می گرفته است ، بی شک در قبال ستایش نامه های رقیق تری بوده است . برای مأخذ سخن سام میرزا ، نگاه کنید به تحفه ی سامی ، صص ۸۵-۹۰ و در خصوص شعر جامی ، نگاه کنید به دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۸۰۳ .

۶- جامی در بهارستان ، پیامبران شعر فارسی را جز خودش سه تن دانسته است و ایها ما خویش را خاتم الانبیاء شاعران به حساب آورده است :

در شعر سه کس پیمبرانند هر چند که لا نبی بعدی

اوصاف و قصیده و غزل را فردوسی و انوری و سعدی

نگاه کنید به مفلس کیمیا فروش ، دکتر شفيعی کدکنی ، انتشارات سخن ، بهار ۱۳۷۲ ، ص ۱۲۱.

۷- رساله‌ی منشآت جامی ، مشتمل است بر تعداد قابل توجهی نامه که دربرخی از آن‌ها سفارش‌نامه‌های امیران و پادشاهان به چشم می‌خورد . این رساله به دست خود جامی تألیف گردیده است و نسخه‌ی خطی آن در کتاب‌خانه‌ی ملی ایران موجود است که بخش آخر آن افتاده است . درعین حال در رساله‌ی موجود ۱۰۷ نامه مندرج است . نگاه کنید به رساله‌ی جامی ، ص ۲۰۵.

۸- تمام کتب تذکره‌ی بعد از جامی ، از تشریف جامی در دستگاه حکومت تیموریان یاد کرده‌اند . به طور خاص می‌توان به دو کتاب مجالس النفايس و خمسه‌المتحیرین میر علی شیر نوایی مراجعه کرد .

۹- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص یازده .

۱۰- نگاه کنید به سلسله‌الذهب ، هفت اورنگ ، به تصحیح و مقدمه‌ی آقا مرتضا گیلانی .

۱۱- این نامه در پایان کتاب رساله‌ی جامی چاپ شده است . نگاه کنید به کتاب جامی ص ۳۹۵ .

۱۲- همان ص ۳۹۷ .

۱۳- همان ، ص ۵۱ .

۱۴- همان ، ص ۵۲ .

۱۵- همان ، ص ۴۰۶ .

۱۶- ای باد صبا بگو به جامی آن دزد سخن‌وران نامی

بردی اشعار کهنه و نو از سعدی و انوری و خسرو

اکنون که سر حجاز داری و آهنگ حجاز ساز داری

دیوان ظهیر فاریابی در کعبه بدزد اگر بیایی

نگاه کنید به کاروان حله ، دکتر عبدالحسین زرین‌کوب ، انتشارات علمی ، چ دهم ، ۱۳۷۶ ، ص ۴۲۶ .

۱۷- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۰ .

۱۸- همان ، ص ۹ .

۱۹- زدم عمری از بی‌مثالان مثل سرودم به وصف غزالان غرل

به قصد قصاید شدم تیز گام برآمد به نظم معمام نام

ز بیچارگی هم در این چارسوی به نظم رباعی شدم چاره‌جوی

کنون کرده‌ام پشت همت قوی دهم مثنوی را لباس نوی

خرد‌نامه‌ی اسکندری ، از مجموعه‌ی هفت اورنگ ، همان .

۲۰- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۹ .

۲۱- همان ، ص ۶۲ .

۲۲- همان ، ص ۷۲ .

۲۳- نگاه کنید به ص ۴ همین مقاله .

۲۴- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۷۶ .

۲۵- ممکن کسی در مقام خرده‌گیری از این سخن ، داستان کبک و کلاغ جامی را مبنی بر رد این ادعا به یاد آورد ؛ با این

حال باید گفت که در این خصوص داستان جامی به داستان آن معلمی می‌ماند که شعر سعدی را که متضمن هم‌دردی با هم‌نوعان است : بنی آدم اعضای ... برای دانش‌آموزان می‌خواند ، اما وقتی دانش‌آموزی علت درس‌ندانستش را فقر و یتیمی بیان کرد ، آن معلم با خشونت تمام به او گفت :

به من چه که مادر ز کف داده‌ای به من چه که دستت پر از پینه است

این داستان را هنگام کودکی از معلم خود شنیدم ؛ اما سازنده و تضمین کننده آن را نمی‌شناسم . خلاصه‌ی داستان کبک و زاغ جامی این است :

زاغی از آن‌جا که فراغی گزید	رخت خود از باغ به راغی کشید ...
دید یکی عرصه به دامان کوه	عرضه ده مخزن پنهان کوه ...
نادره کبکی به جمال تمام	شاهد آن روضه‌ی فیروزه قام ...
زاغ چو دید آن ره و رفتار او	وان روش و جنبش هموار او ...
با دلی از دور گرفتار او	رفت به شاگردی رفتار او ...
عاقبت از خامی خود سوخته	ره‌روی کبک نیاموخته
کرد فرامش ره و رفتار خویش	ماند غرامت زده از کار خویش

نگاه کنید به هفت اورنگ ، مثنوی تحفه‌الابرار ، به نقل از جامی ، ص ۳۰۶ .

۲۶- نگاه کنید به تاریخ ادبیات دکتر صفا ، ج ۴ ، صص ۴۶۳-۲۰۱ .

۲۷- نگاه کنید به تحفه‌ی سامی ، سام میرزای صفوی ، ص ۷۶ .

۲۸- دیوان ژاله قایم مقامی ، زیر نظر پژمان بختیاری ، سازمان چاپ خواجه ، تهران ۱۳۴۵ ، ص ۳ .

۲۹- نگاه کنید به روضات الجنات فی اوصاف مدینه‌ی الہرات ، معین الدین اسفزاری ، به نقل از جامی ، ص ۲۴ .

۳۰- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۱۱ .

۳۱- کلیات سعدی ، به کوشش محمد علی فروغی ، ص ۵۶۴ .

۳۲- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۱۲ .

۳۳- همان ، ص ۶۸۱ .

۳۴- برای مطالعه‌ی بیش‌تر در خصوص شیوه‌ی حقارت عاشق ، نگاه کنید به مقاله‌ی استاد مجتبا مینوی با عنوان : خاک

پای سگ معشوق ، مجله‌ی یغما ، سال ۱۲ ، ش ۱۱ ، بهمن ۱۳۳۸ ، صص ۵۱۶-۵۱۱ .

۳۵- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، غزل‌های مختلف .

۳۶- دفتر سوم ، ب ۱۶ .

۳۷- دفتر اول ، ب ۱۲۵ .

۳۸- همان ، ب ۱۲۶ .

۳۹- برای پی بردن به چون و چرایی این گزینش و توجه ویژه‌ی حافظ به تمام اجزای این غزل ، نگاه کنید به گم شده‌ی لب

یا ، دکتر تقی پور نامداریان ، انتشارات سخن ، ص ۳۴۴ به بعد .

۴۰- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۱۷ .

۴۰- در آغاز هر دو مصراع ، تناسباً از حرف اضافه استفاده کرده است . در مصاع دوم به قسمی است و در اول از سببی . اما

فکر همین تناسب شاعر را از ساخت دستوری غافل کرده است . ز حرف اضافه‌ی سببی است و فاعل را از حد معشوق و موی

او فراتر برده است . این در حالی است که ظاهراً جامی می‌خواسته بگوید : هر شکن از کمند زلف تو ، گرهی به کار من افکنده

است . البته یک احتمال دیگر نیز هست و آن این که بگوییم فکنده در اصل فیتاده بوده است که در این صورت عیب دستوری

بر طرف خواهد شد ؛ اما متن فکنده است و نسخه بدل هم ندارد . همان ، ص ۱۲۰ .

۴۲- دیوان جامی ، به کوشش محمد روشن ، ص ۱۲۱ .

۴۳- مگر این که بگوییم منظور شاعر از خاراها ، ریش‌های خودش بوده است که البته با تصویری که علی اصغر حکمت ،

احتجاجاً از جامی یافته است ، تطبیق نمی‌کند ؛ زیرا ریش سفید و نرم و بلند تصویر ، قدرت این ایماژ را از بیننده می‌گیرد و

اجازه نمی‌دهد که ما امروز، آن ریش مستطاب را خار و خاشاک قلم‌داد کنیم! نگاه کنید به کتاب جامی، تصویر ابتدای کتاب و شرح مولف بر چگونگی یافت شدن آن تصویر، ص ۹۸ به بعد.

۴۴- دیوان جامی، ص ۱۲۲

۴۵- یکی از شاگردان جامی به نام عبدالغفور لاری، در شرح حال استاد خود اشاره‌ای به برخی تمنیات جامی کرده و سرپسته از آن گذشته است: «... ایشان در اوایل حال، به حکم محبت صوری، به صور جمیله‌ی انسانی، صورت گرفتاری می‌داشته‌اند و از افشای این معنی، محترز می‌بوده‌اند.» نگاه کنید به حاشیه‌ی عبدالغفور لاری بر نفحات انس، به نقل از رساله‌ی جامی، ۱۰۳.

۴۶- دیوان جامی، به کوشش محمد روشن، ص ۳۳۸.

تأملی چند در غزلیات قاسم انوار

دکتر فاطمه مدرّسی *

چکیده

سده نهم یکی از پر بارترین ادوار رواج و بالندگی تصوّف و شعر عرفانی در ایران است. شاهزادگان تیموری در حق صوفیه اعتقادی عظیم داشتند و در تربیت شعرا و هنرمندان اهتمامی تمام می نمودند. در این دوران بود که قاسم انوار عارف نام آور رشد و نمو یافت و غزلیات دل انگیز خود را سرود. غزلیاتی که عشق عرفانی با همه گستردگی و سترگی آن را زیوری لطیف بخشیده است. به گونه ای که کمتر غزلی در دیوان او وجود دارد که عشق به حق آن را رقم نزده باشد. عشق متجلی در غزلیات انوار را با کیفیت روحانی آن می توان اثری سوپرکتیف یا ذهنی دانست. او در غزلیاتش از همه ظرفیت های معنایی و لفظی متناسب با حال و هوای عاطفی خویش برای انتقال تجربه های باطنی مدد جسته است. بدون تردید زبان و موسیقی و تخیل متناسب با عواطف درونی قاسم انوار یکی از عوامل زیبایی و ماندگاری شعر وی گشته است.

واژه های کلیدی: غزل ، موسیقی ، مضمون ، عاطفه ، تخیل .

مقدمه

سده نهم یکی از پر بارترین ادوار رواج و بالندگی تصوّف و شعر عرفانی در ایران است. شاهزادگان تیموری در حق صوفیه اعتقادی عظیم داشتند و به ایشان به دیده تبجیل و تکریم می نگریستند و در تربیت شعرا و هنرمندان اهتمامی تمام می نمودند. توجه و عنایت اولاد تیمور و شاهرخ به علمای دین و عارفان تا اندازه ای بر پایه باور آمیخته به تعصّب دینی بوده و مقداری هم برای جلب اعتماد و محبّت عامه مردم که به اهل تصوّف و دین علاقه ای وافر داشتند . خاصّه که تصوّف در این دوران رنگ دینی یافته بود .

باید اذعان داشت که توجه پادشاهان به عرفا و احترام بدانان و اظهار اعتقاد و انقیاد نسبت به اصحاب خانقاه ها در شیوع و رواج کم نظیر و در عمومیت دادن اندیشه های صوفیانه بسیار مؤثر بوده است. از سوی دیگر «سختی های روزگار و وقوع حوادث و مصائب و ناپایداری احوال جهان طبعاً بر توجه مردم به مقاصد صوفیان می افزود، یعنی آنها را بیش از پیش به معنویات و ترک علایق دنیوی تشویق می نمود و همراه خانقاهیان به راه می انداخت. زیرا اجتماعی که بی انقطاع با ناکامی و فقر و فساد طبقات حاکمه و غلبه تبهکاران فاسد و آدم کشان بی باک رویاروی بود، جز درگاه قدسی مهری و ملجائی نداشت . (صفا، ۱۳۷۲: ۴/۱۰۲) بی سبب نیست که سروده های سرایندگان باذوق آن دوران مشحون از لطایف و مواجید و مباحث صوفیانه است و کمتر شعری را از آن زمان می توان یافت که صیغه ای از اندیشه های عرفانی نداشته باشد. در میان شاهزادگان تیموری شاهرخ به سبب

* استاد، گروه زبان و ادبیات فارسی ، دانشگاه ارومیه.

نفوذی که فقها و صوفیه در درگاه او پیدا کرده بودند، فرصت و مجال کمتری در تربیت و تشویق شعرا و ادبا داشت. با وجود این کثرت شاعران در سده نهم به حدی بود که دولتشاه در مقدمه تذکره خود در بیان علو شأن شاعران پیشین و عزت آنان نزد سلاطین قدیم گوید: «اما در این روزگار پایه قدر این حرفه شکست یافته و متزلزل شده است. به سبب آن که ناهلان و بی‌استحقاقان مدعی این شغل شده‌اند، هر جا گوش کنی زمزمه شاعری است و هر جا نظری کنی لطیفی و ظریفی و ناظری است. گفته‌اند: هر چیز بسیار شود، خوار شود. (دولتشاه، ۱۳۳۲: ۲۹)

سید معین‌الدین علی بن نصر بن هارون متخلص به «قاسم» شاعر و عارف نام‌آور اواخر سده هشتم و اوایل سده نهم، مرید و تربیت یافته شیخ صدرالدین اردبیلی (۷۵۷)، در این دوران بود که در سراب دیده به جهان گشود، در تبریز نشو و نما یافت و در جوانی علوم رسمی و ظاهری آموخت و از شیخ صدرالدین اجازه ارشاد یافت و مورد اعتماد و احترام شاهزادگان تیموری به ویژه شاهرخ قرار گرفت. در خور ذکر است که شاهرخ پسر تیمور مانند پدر نسبت به صوفیه و طریقه آنها عنایت و علاقه خاصی داشت. امرا و رجال درگاه او نیز، تا حدی به متابعت از سلطان نسبت به اهل ذوق و عرفان علاقه نشان می‌دادند. اما «پس از سوء قصدی که احمد لر بر در مسجد هرات به جان او کرد و در آن واقعه حروفیه متهم شدند، در حق صوفیه نیز به تحریک مخالفان آنها بدگمان شد.» (زرین‌کوب، ۱۳۶۳: ۹۲). شاهرخ دستور اخراج سید قاسم را از هرات داد. سید ناگزیر گشت که با مریدان، هرات را ترک گوید و به جانب سمرقند عزیمت نماید. سپس به خرجردجام رود و آنجا را لنگر سازد. در همانجا بود که رخت به جهان دیگر کشید (۸۳۷ هـ.ق.). از قاسم انوار غزلیاتی دلپذیر و لطیف باقی مانده است که حاکی از قوت طبع و قدرت قریحه اوست. این غزلیات پرشور متضمن طلب عارفانه شاعری درون‌گرا در وصول به تکاملی است که اتصال به معرفت و مکاشفات غیبی را برای وی میسر و ممکن سازد، تا وی از رهگذر نیل به آن بتواند در مقابله با آلام و مصائب ناگوار روزگار، از محدوده خودی‌رهایی یابد و در وجودی نامحدود و متعالی فانی گردد. در این میان گرایش درون‌گرایانه قاسم را در دل‌بستگی و التفات به حقایق معنوی و دقایق روحانی وابسته به حیات دینی نمی‌توان نادیده گرفت.

کارل گوستاو یونگ (۱۹۶۱ - ۱۸۷۵ م) روانشناس شهیر سوئیسی در گونه‌های روان‌شناختی، ردپای دوگرایش درون‌گرا و برون‌گرا را به‌طور تاریخی برشعر، زیباشناختی و روانشناسی‌شان می‌دهد. او روان را سیستمی پویا همواره در جنبش و درعین حال خود تنظیم‌شونده می‌داند. نیروی حیاتی روان را لیبیدو (نک: یونگ، ۱۳۷۷: ۱۷) می‌نامد که البته بین این لیبیدو با آنچه که فروید لیبیدو نام می‌نهد، به‌طور کلی اختلاف عمده وجود دارد. زیرا فروید، لیبیدو را به تمایلات جنسی عطف می‌دهد و آن را محرک و انگیزه رفتار محسوب می‌دارد. حال آن‌که یونگ وسعت بیشتری برای لیبیدو قایل می‌شود و آن را با نیروی حیاتی تطبیق می‌دهد. یونگ معتقد است که گرایش بیرون‌گرا با یک جریان به بیرون لیبیدو مشخص می‌گردد، بنابراین تیپ برون‌گرا به حوادث و رویدادهای بیرونی و مردم و اشیاء ارتباط و وابستگی به آنها علاقمند است. او با عوامل بیرونی برانگیخته می‌شود و تحت تأثیر محیط اطراف واقع می‌شود. درمقابل گرایش درون‌گرا، یک‌گرایش برگشتی است و لیبیدو به درون فرد جریان می‌یابد و بر عوامل ذهنی او متمرکز می‌شود به‌طوری که تأثیر غالب ضرورت درونی است. ازاین‌رو تیپ درون‌گرا علاقه‌ای به واقعیت‌های بیرونی ندارد. «آنچه برای او اهمیت دارد توسعه و ارایه تصوّر نخستین و شکل دادن آن در چهارچوب یک ایده است. این موضوع برای او یک نیروی وارد کننده دارد» (یونگ ۱۳۷۴، ۳۹).

بنابر آنچه اشارت رفت می‌توان گفت مسایل و مطالبی که در سروده‌های قاسم انوار به عنوان یک شاعر درون‌گرا مطرح می‌گردد، واقعیات بیرونی نیست، بلکه تأثیرات و ایده‌هایی است که اگرچه در حقایق بیرون حضور ندارد، اما مناسب‌ترین بیان انتزاعی آن است، زیرا که با احساسات و عواطفی نیرومند و قوه تخیلی مستحکم شکل پذیرفته، از این رو میان این شاعر درون‌گرا و شعرش فاصله‌ای نمی‌توان یافت. زیرا گریز از واقع‌گرایی و توجه به عواطف باطنی و بهره‌گیری از استعاره‌ها و مجازها و کنایه‌ها، خاستگاه درونی و ذهنی دارد، نه بیرونی و عینی. حتی سود جستن از غزل این لطیف‌ترین قالب زبان ادبی کسوتی لطیف برای بیان تفکرات و اندیشه‌های ظریف درونی حاکی از روحیه درون‌گرایی قاسم انوار است.

سید با غزلیات خود، خواننده را به عوالم ذهنی و خلوت خیالینی که در سرزمین اثیریش غزل از صدف پندار پدید آمده، فرا می‌خواند تا خواننده شعرش از رهگذر تشبیه‌ها و استعاره‌ها و کنایه‌های دل‌انگیز، بتواند سوز و گداز عاشقانه وی را در خود تجربه کند. می‌توان گفت که «آنچه محور و مایه عاطفی شاعر است تخیل و نازک‌اندیشی‌های معنوی است که ناگزیر در جامه پرنیانی تشبیهات لطیف و استعارات و کنایات دقیق و خیال‌انگیز بیان می‌شود و با تبدیل تشبیهات محسوس به غیر محسوس انسان را با دنیای صور لطیف خیال مجرد شاعر غزل‌گو آشنا می‌کند.» (صوری، ۱۳۷۰: ۳۹۱)

لازم به یادآوری است که معانی حکمی و عرفانی مهم آن عصر عبارت بود از عقیده وحدت وجود، و اتحاد خالق و مخلوق و عارف و معروف و تجلی وحدت در کثرت و توحید ذات و اسماء و افعال (یارشاطر، ۱۳۳۲: ۱۰۷). با نگاهی به غزلیات قاسم انوار که نسبت به دیگر قالب‌های شعری وی چون مثنوی‌ها و رباعی‌ها، در دیوانش حضور چشمگیری دارد و زینت‌بخش انواع دیگر گشته است، شاید بتوان ادعا کرد که در گستره اندیشه‌های قاسم انوار، عشق جایگاه ویژه‌ای دارد. به طور کلی این عشق‌عرفانی و روحانی با همه گستردگی و سترگی شعر او را زیوری لطیف و دل‌انگیز داده است و زمینه اصلی همه شعرهای او گشته است. کمتر غزلی را در دیوان او می‌توان یافت که اثری از این عشق در آن نباشد. عشق عرفانی متجلی در غزلیات انوار را با کیفیت روحانی و ملکوتی آن می‌توان اثری سوبزکتیف یا ذهنی دانست که به خوبی بازنمای هیجان عاطفی و شوریدگی روحی اوست. در این نوع اشعار، قاسم به تقریر و تبیین مسایلی که در پیوند با این عشق شورانگیز است: از قبیل مسأله وحدت وجود، جذب و شوریدگی از می عشق، نفی وجود ماسوی، دوری از هواجس جسمانی و مبارزه با صوفیان ظاهری و زهدفروشان ریایی می‌پردازد. برای نمونه، مسأله وحدت وجود در ابیات زیر به نحوی مجمل، مجال بیان یافته است:

آفتابی است جمالت که جهان پرتو اوست	همه را از همه رو روی بدان روی نکوست
تا جمال تو بدیدم خوش و خندان گشتم	همه شب ذکر دلم تا به سحر یامن هوست
بنده از دیدن دیدار تو گشتم فربه	هر که دیدار تو را دید نگنجد در پوست
تنم از درد به جان آمد و دل حیران شد	ساقیا باده بپیما که همه جا همه اوست
گر ترا دیده تحقیق خدا بین باشد	گل و گلزار همو، دیده و دیدار هموست

(دیوان قاسم انوار: ۶۷)

لازم به ذکر است که انوار در عین حال که توفیق و تأیید الهی را مایه نیل به حقیقت می‌داند، اهتمام در سلوک طریقت و طی مقامات و احوال را یادآور می‌گردد. او به نحوی متعادل شریعت و طریقت را به هم می‌آمیزد و در الزام تمسک به شریعت و دفع توهّم مغایرت میان طریقت و شریعت اصرار می‌ورزد.

شریعت در طریقت مستعین است شریعت راه فخرالمرسلین است

شریعت شیوه مردان راه است	شریعت شاه را مستبین است
شریعت حکمت مردان راه است	شریعت قصه حبیل المتین است
شریعت از امور اعتدالی است	شریعت شارع علم الیقین است
طریق شرع را خوف و خطر نیست	وگر باشد هم از دزدان دین است

(دیوان قاسم انوار: ۶۶)

وی به مقامات عرفانی سیر و سلوک، مانند: توبه، ورع، صبر، توکل، فنا، که در پیمودن راه تصوف گریزی از آنها نیست، اشارت می کند و آن را مایه وصول به کشف و شهود و اشراق می داند. برای نمونه در باب صبر گوید:

ای دل، چو پیش آید غمی، آن را فرج دان، نه حرج
 برخوان پیش صابران کالصبر مفتاح الفرج
 در راه باش و راه رو، در گاه و در بیگاه رو
 در عصمت آن شاه رو کالصبر مفتاح الفرج
 با غم بسازی هان و هان، تا زنده مانی جاودان
 در گوش جان خود بخوان: کالصبر مفتاح الفرج
 گر پیش آید زحمتی، بر جان خود نه منتهی
 از حق شناس این رحمتی، کالصبر مفتاح الفرج

(دیوان قاسم انوار: ۱۰۶)

قاسم گاهی فارغ از نام و ننگ و رها از قبول و رد غامه در عشق به معشوق ازلی، به آنچه که به ظاهر ملامت انگیز می نماید دست می زند و شماتت خلق را برای تزکیه نفس و خلوص کامل جهت نیل به معشوق می پذیرد و بدین آیین غزلیات قلندرانه خود را پدید می آورد. البته غزلیات قلندرانه او مانند غزل عاشقانه اش ساده و خالی از تعقید است. زیرا، کمال علم و آگاهی بی نهایت معشوق، مجال اظهار فضل و هنر را برای عاشق باقی نمی گذارد.

من زند خرابات مغانم چه توان کرد؟	آشفته و رسوای جهانم چه توان کرد؟
با یار سر زلف چو زنجیر تو دایم	در حلقه سودا زدگانم چه توان کرد؟
پیوسته مرا پیشه همین است که در عشق	نمره زخم و جامه درانم چه توان کرد؟
ناصر خبری گوید و پیغام و نشانی	من بی خبر از نام و نشانم چه توان کرد؟
من مست شرابی، چو چنینم چه توان گفت؟	من رند خراباتم، چو چنانم چه توان کرد؟
واعظ دهم و عده دیدار به فردا	این قصه شنیدن نتوانم چه توان کرد؟
بر مذهب عشق است دل قاسم مسکین	چون خوشتر از این راه ندانم چه توان کرد؟

(دیوان قاسم انوار: ۱۱۹)

جوشش عاطفه و اندیشه های عاشقانه که از روح درون گرا و جهان بینی عارفانه انوار سرچشمه می گیرد، به مناسبت های خاص در زبان و بیانش تأثیر می گذارد و آن را وجد و شوری بسیار می بخشد و مایه تشخیص و برجستگی ویژه سخن وی می گردد و بدین ترتیب سبک و شیوه ادبی خاص او را پدید می آورد. از آنجایی که اندیشه ها و مضامین عرفانه زبان و روش درخور نمایش خود را به همراه می آورد، از این روست که پیوستگی معنوی و دقیقی میان اندیشه و قالب شعر و طرز بیان او دیده می شود.

قاسم انوار با تسلطی که بر زبان پارسی داشت از همه ظرفیت‌ها و امکانات معنایی و لفظی متناسب با حال و هوای عاطفی و روحی برای انتقال تجربه‌های باطنی خود مدد می‌جست. این حسن بهره‌گیری از تناسب‌های لفظی و معنوی در خط افقی هر بیت و خط عمودی هر غزل او به خوبی پیداست. بدون تردید زبان و تخیل متناسب با عواطف درونی یکی از عوامل زیبایی و ماندگاری شعر او گشته است، زیرا بسیاری از مردم در عواطف و اندیشه‌ها با شاعر هماهنگ و مشترک هستند، اما شاعر با ذوق متعالی و قریحه پرورده خود زبانی نرم و آهنگین، متفاوت با زبان متعارف و عادی، را برای بیان ارزش‌های اخلاقی رایج و احساسات لطیف عاشقانه برمی‌گزیند. بدین نحو نقش زیباشناختی زبان به همراه نقش معنی‌رسانی آن، به شعر کمال تشخیص را می‌بخشد. «آنچه مسلم است این است که شکل ظاهری هر هنری از جمله شعر، زبان یا فرمی است که امور ذهنی و درونی را صورت مجسم و محسوس می‌بخشد. ادبیات بدون شکل ظاهری آن جز اندیشه‌های مجرد یا احساسات و عواطف درون فرد چیز دیگری نیست» (صبوری، ۱۳۷۰: ۳۲۴). شاعر هر اندازه به درون و عاطفه خود بیشتر توجه نماید، بر تخیل و درون‌اندیشی وی افزوده می‌شود و در نتیجه این تخیل و عاطفه را از رهگذر موسیقی و به کارگیری صور خیال مناسب به نمایش می‌گذارد. دکتر شفیع کدکنی در کتاب موسیقی شعر می‌نویسد: «مجموعه عواملی که زبان شعر را از زبان روزمره، به اعتبار بخشیدن آهنگ و توازن امتیاز می‌بخشند و در حقیقت از رهگذر نظام موسیقایی سبب رستائیز کلمه‌ها و تشخیص واژه‌ها در زبان می‌شوند، می‌توان گروه موسیقایی نامید. این گروه موسیقایی خود عوامل شناخته شده و قابل تحلیل و تعلیلی دارد از قبیل: انواع وزن، قافیه، جناس، هماهنگی‌های صوتی که به لحاظ اشتراک صامت‌ها و مصوت‌های موجود در داخل سراسر زنجیره گفتار و نه در مقاطع خاصی امکان تناسب‌های دیگری هم در آن می‌رود که خود جلوه دیگری از موسیقی شعر است.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۰۱)

قاسم انوار افزون بر تجانس و هماهنگی حاصل از اوزان عروضی با در نظر گرفتن جنبه کارایی موسیقایی ردیف و قافیه در انتقال تجربه‌های باطنی از آن بهره می‌گیرد و در آهنگین‌ترین بیان از رازهای درونی خود که در زندان مفاهیم عقلی و دلایل فلسفی نمی‌گنجد، پرده برمی‌دارد. باید توجه داشت که هشتاد درصد غزلیات دل‌انگیز زبان پارسی دارای ردیف هستند و می‌توان گفت که غزل بی‌ردیف به دشواری موفق می‌شود. اگر از این مسأله که «ردیف در یک جهت شاعر را محدود می‌کند و آزادی معانی و تخیلات را از او می‌گیرد صرف نظر کنیم، باید اقرار نماییم که این ادعای محدود در طرفی که باز است دورکرانه‌تر است و آفاق بازتری در پیش چشم شاعر می‌آورد که در تداعی آزاد معانی از قافیه امکان‌پذیر نیست. اگر چه ردیف آزادی احساس و تخیل او را می‌گیرد، اما مجال تأمل بیشتری به او می‌دهد که قافیه را با آن ردیف در نظر گیرد و مفهومی را به ذهن بیاورد.» (شفیعی کدکنی، ۱۳۷۳: ۱۴۰)

انوار در عین حال که به جنبه موسیقایی ردیف توجهی بسیار معطوف می‌دارد، پیوستگی ردیف را با موضوع و مضمون غزل نادیده نمی‌گذارد. در بیشتر غزل‌های وی ردیف با مایه عاطفی و موضوع و قافیه از نظر ساختمان صوتی و همخوانی صامت‌ها و مصوت‌ها پیوستگی خاصی دارد. نمونه ذیل بیان‌کننده موسیقی حاصل از تکرار قافیه و ردیف و همخوانی صامت‌ها و مصوت‌ها در غزل این شاعر باذوق می‌باشد.

تا چه خواهد شد ز جام یار ما انجام ما؟
همچو دولت ناگهان مست آمدی بر بام ما
مست و حیران تو باشد جام درد آشام ما
ساقی از جام لبالب می‌دهد انعام ما

باده می‌ریزند صافی دم به دم در جام ما
ما همه مستیم از آن دولت که بنمودی جمال
چون سر از خاک لحد درحشر بردارم ز خواب
لب‌به‌لب ما مست آن احساس جاویدان شدیم

ما نشان و نام خود در راه او درباختیم بعد ازاین تا خود که گوید از نشان و نام ما؟

(دیوان انوار: ۲۰)

قاسم انوار در غزلیات خود بیشتر از ردیف‌های فعلی سود جسته است. افعالی از قبیل: گذشت، رفت، گفت، می‌رفت، باد، داد، نگنجد، دارد، ندارد، رسد، کرد، شد، است، باشد، می‌کشد، آمد، داند، می‌داند، کردند، زدند، ماند، نماند، کند، بود، خواهد بود، توان بود، می‌آید، بیارید، رسید، گردانید، بگوئید، مگوئید، پرس، باش، مگو، شو، کن، می‌گویم، نمی‌گویم، می‌زنیم، نداریم، داریم، برای نمونه:

تو آن گنجی که در ویران نگنجد تو آن درّی که در عمان نگنجد
از آن جامی که در امکان نگنجد بیا، ساقی، مرا جامی کرم کن

(دیوان انوار: ۱۱۳)

ردیف‌های اسمی چون آفتاب، امید و امروز و ... در غزلیات او دیده می‌شود، برای نمونه:

ای پرتو جمال ترا بنده آفتاب وز پرتو جمال تو فرخنده آفتاب

(دیوان: ۲۷)

دل از داروخانه دردت دوا دارد امید چشم جان از خاک پایت توتیا دارد امید

(دیوان: ۱۶۳)

از لب لعل توأم کار به کام است امروز فلکم بنده و خورشید غلام است امروز

(دیوان: ۱۸۳)

تعداد ردیف‌های طولانی مانند: ای دوست سلام علیک، چه توان گفت، نام تو امروز چیست، در میان غزلیات قاسم انوار کم نیست. وی از این نوع ردیف‌ها در جهت ایجاد و تقویت موسیقی شعر استفاده می‌کند.

ای زلف و رخت میگون، ای دوست سلام علیک وی شیوه تو موزون، ای دوست سلام علیک

(دیوان: ۱۹۲)

در حسن و جمالی که تو داری چه توان گفت؟ سروی، صنمی، لاله عذاری، چه توان گفت؟

(دیوان: ۱۰۴)

در غزل‌هایی که ردیف سه کلمه یا بیشتر دارد با وجود دشواری، به منزله برگردانی آهنگین بر لطف شعر می‌افزاید و در همه ابیات موجب تذکار اندیشه اصلی و رشته اتصال می‌گردد. برای نمونه:

ای بیت عیار من، نام تو امروز چیست ای دل و دلدار من، نام تو امروز چیست؟
هر دو جهان نام تو، قصه و پیغام تو ای مه سیار من، نام تو امروز چیست؟

(دیوان: ۸۱)

9:

مست از شراب عشق کن این عقل دوراندیش را از تو گدایی می‌کند، خیری بده درویش را
ای نور ایمان روی تو، وی جمله احسان خوی تو ای کعبه جان کوی تو، خیری بده درویش را

(دیوان: ۱۶)

قاسم انوار در بافت دلپذیر شعر خویش به فراوانی آیه‌ها و تعبیرهای قرآنی را هنرمندانه می‌گنجانند. این امر حاکی از گستردگی وسیع دانش و معرفت وی و احاطه بر معارف اسلامی و کلام الهی است. برای نمونه:

بیا ای یار روحانی، بگو اسمای انسانی چو می‌دانم که می‌دانی طریق «علم‌الاسما»

(دیوان: ۵)

که: «علم الاسماء» بخشی از آیه ۳۱ سوره بقره «وَعَلَّمَ آدَمَ الْأَسْمَاءَ كُلَّهَا ثُمَّ عَرَضَهُمْ عَلَى الْمَلَائِكَةِ فَقَالَ أَنْبِئُونِي بِأَسْمَاءِ هَؤُلَاءِ إِنْ كُنْتُمْ صَادِقِينَ» است.

و این بیت:

چو شد یقین که غیر او خدا نیست فاعلی تلقین «ما رمیت» بگو «اذ رمیت» را

(دیوان: ۷)

که قسمتی از آیه ۱۶ سوره انفال را آورده است: «وَمَا رَمَيْتَ إِذْ رَمَيْتَ وَلَكِنَّ اللَّهَ رَمَى».

و این بیت:

مگو «ارنی» بترس از منع «لن» در عالم معنی که غرق بحر حیرت شد درین وادی موسی

(دیوان: ۷)

اشاره است به آیه ۱۴۲ سوره اعراف: «وَلَمَّا جَاءَ مُوسَى لِمِيقَاتِنَا وَكَلَّمَهُ رَبُّهُ قَالَ رَبِّ أَرِنِي أَنْظُرْ إِلَيْكَ قَالَ لَنْ نَرَاكَ».

این شاعر عارف به معارف اسلامی، در غزلیات خویش از داستان پیامبران به همان صورتی که در قرآن و تفاسیر آمده است، گاه به تصریح و زمانی به اشاره یاد می‌کند، و از حوادث مربوط به زندگی آنها با مهارت تمام بهره می‌گیرد تا خواننده را به ظریف‌ترین شیوه در طیف حوادث ذهنی خود خاصه در لحظه‌های درگیری عاطفی و آفرینش شعر قرار دهد. چنان که بیت:

درآ در وادی ایمن، مترس از حیلۀ دشمن ز فرعونان چه غم باشد دل موسی عمران را

(دیوان: ۲۴۹)

اشاره دارد به زندگی حضرت موسی و دشمنی فرعون با او. لازم به ذکر است که داستان زندگی حضرت موسی و حوادث مربوط به آن در شعر قاسم انوار بیش از دیگر شخصیت‌های قرآن تجلی دارد. سید از زندگی حضرت موسی برای بیان مسایل عارفانه و افکار و اندیشه‌های متعالی الهام گرفته است. در بیت زیر:

در مصر جهان دل نگرانیم چو یعقوب گر یوسف زرین کمری هست بگوید

(دیوان: ۱۶۷)

داستان حضرت یوسف و مهر و محبت یعقوب به وی و حسد برادران که سرانجام باعث به چاه انداختن یوسف و رفتن او به مصر شد، در شعر انوار تجلی شاعرانه می‌یابد و از طریق آن تصویرهای زیبایی را می‌آفریند و احساسات و اندیشه‌های خود را در قالب آن بیان می‌دارد.

گاهی انوار با استفاده از حسن ذوق و مایه‌وری از فرهنگ ایران قبل از اسلام، عناصر اسطوره‌ای و حماسی را دستمایه‌ای قرار می‌دهد برای بیان جهان درون خویش.

هزار خانه برانداخت عشق عالم‌سوز درین خرابه تو از خانه که می‌پرسی؟

گذشت نوبت کیخسرو و فریدون شد درین دیار تو افسانه که می‌پرسی؟

(دیوان: ۳۰۱)

انوار گذشته از طرایف موسیقایی، غزلیاتش در سطحی گسترده، از تلمیح که از صنایع معنوی بدیع است، بهره برمی‌گیرد، تا از طریق ایجاد تداعی تأثیر شعرش را بیشتر نماید. گفتنی است که استفاده از تلمیح در شعر نشانه ژرفای آگاهی و غنای فرهنگی شاعر است و بر لطف شعر می‌افزاید و نوعی موسیقی معنوی ایجاد می‌کند، برای نمونه این بیت:

چو پیدا گشت اسرار انا الحق

ز غیر او تهی کن قلب و قالب

(دیوان: ۲۱)

این بیت تلمیح است به منصور حلاج، سرحلقه عارفان جانباز که سرود سرخ «انا الحق»، سر بزرگ اتحاد عاشق و معشوق، را سرداد و جان بر سر این دلیری باخت. قاسم انوار احساس و عاطفه خود را در این بیت با چاشنی کلام عاشقانه حلاج درمی آمیزد و به شیوه ای نو و شاعرانه آن را مطرح می سازد. شایان ذکر است که قاسم انوار در غزلیات خود شیفتگی خاصی نسبت به حسین منصور حلاج ابراز داشته است. به عقیده وی کسی که بر من حقیقی خویش آگاه شود، یعنی من جامع خود را باز یابد، می تواند مانند حلاج آوای انا الحق بر آورد. اما شرط نیل به این «من بی نهایت» رهایی از نفس و گسستن از همه علایق است.

همچنین در بیت ذیل:

خانه ما روضه شد چون مقدم رضوان رسید

دیده روشن شد، چو بوی یوسف کنعان رسید

قصه عشق زلیخا را کجا پنهان کنم؟

کین حکایت از سواد مصر تا صنعان رسید

(دیوان: ۱۴۶)

شاعر ضمن یادکرد داستان یوسف و زلیخا به طور تلویحی، با ذکر صنعان به شکل هنری و رمزی به داستان شیخ صنعان اشاره می کند. از یک سو با ظرافت خاصی اندیشه و حالات روحی خود را با عناصر داستانی یوسف و زلیخا پیوند می دهد و از سوی دیگر به گونه رمزآمیز با صنعان ارتباط نهانی برقرار می کند و آنگاه به صورت روشنی اندیشه و مفهوم نهفته در حادثه روحی خود را در میان آن مصور می سازد.

افزون بر قصه یوسف و زلیخا، شیخ صنعان و پیر ترسا، داستان لیلی و مجنون و خسرو و شیرین، وامق و عذرا و سلطان محمود و ایاز، بارها به صورت رمزی و آشکار در سروده های قاسم تجلی کرده است. در غزلیات وی ذوق بدیع با لطافت معانی عرفانی در آمیخته و تصاویر پویایی از عالم زیبای عشق و شیدایی آفریده است. می توان مدعی بود که اگر شاعر معانی عرفانی و ارزش های اخلاقی متناسب با ذوق و اعتقادات مردم را به زبانی ساده و ذوقی ظریف بیان دارد، چشم اندازی مناسب با فضای عاطفی شعر در برابر چشم خواننده مجسم می نماید و در او احساس زیبایی و حظ هنری ایجاد می کند. به هر حال غزل های قاسم انوار بیانات ساده ای است در ذکر احساسات و احوال و مقامات عارفی وارسته و جویای حقایق. درست است که «سخن او در فصاحت و گیرندگی و مسلماً از حیث علو افکار و احساسات مطلقاً به گفتار ملای روم نمی رسد، ولی به هر حال شباهتی بین غزل های آن دو دیده می شود. همین شباهت گونه است که قول قاسم را از بیان معاصرانش ممتاز می سازد» (صفا، ۱۳۷۲: ۲۶). برای نمونه می توان غزل ذیل را ذکر کرد که آهنگ آن، کلام مولانا جلال الدین را فریاد می آورد:

ای دل، اگر تو عاشقی، با عاشقان هم خانه شو

و ندر میان عاشقان، ار عاشقی فرزانه شو

گر بر کفت جامی نهد، گر گوش می دارد به تو

چون آن کند، روباده خور، چون این کند دردانه شو

منمای خود را با کسان، هم با کسان هم ناکسان

چون گنج بی پایان شوی، اندر دل ویرانه شو

دایم خطاب آید تو را از بارگاه کبریا

گر عشق می باید ترا، رو جانب میخانه شو

صدبار گفتم، ای حرون، گه از برون گاه از درون

در پیش شمع روی ما، گر عاشقی پروانه شو

قاسم چه می گویی سخن، از سر عشق من لدن

گر آشنای او شدی از خویشان بیگانه شو

(دیوان: ۲۷۰)

سخن آخر آن که در غزلیات انوار، عوالم و احوال عاشقانه به شیوه‌ای خاص مطرح شده که اگرچه مضمون آن چندان بدیع و نو نیست و اندیشه‌های از این دست را می‌توان در سروده‌های شاعران برجسته‌ی پیش از وی یافت، اما از نظر طرح ادراک تازه و نمایش روحی خود او که بیشتر با تداعی معانی و مفاهیم متعالی همراه است و به درون‌گرایی و جهان‌نگری خود شاعر ارتباط دارد، غزلیاتش از تنوع و برجستگی خاصی برخوردار است. باید اذعان داشت که تناسب و هماهنگی میان مضمون عاطفی و زبان و موسیقی، یعنی صورت و معنی غزلیات قاسم انوار در مجموع ساختار زیبا و متناسبی را به وجود آورده که موجب زیبایی و ماندگاری شعر وی گشته است.

منابع و ماخذ

- قرآن مجید.

- انوار، قاسم، (۱۳۳۶) کلیات، تصحیح: سعید نفیسی، تهران، انتشارات سنایی.
- زرین کوب، عبدالحسین، (۱۳۶۳) سیری در شعر فارسی، تهران، انتشارات نوین.
- شفیع کدکنی، (۱۳۷۳) موسیقی شعر، چاپ چهارم، تهران، انتشارات آگاه.
- سمرقندی، دولتشاه، (۱۳۳۲) تذکره الشعرا، به کوشش محمد رضانی، کلاله خاور.
- صبور، داریوش، (۱۳۷۰) آفاق غزل فارسی، تهران، نشر گفتار، چاپ دوم.
- صفا، ذبیح‌الله، (۱۳۷۲) تاریخ ادبیات در ایران، جلد چهارم، چاپ نهم، تهران، انتشارات فردوسی.
- فورد هام، فریدا، (۱۳۷۲) مقدمه‌ای بر روانشناسی یونگ، ترجمه دکتر حسین یعقوب پور، نشر اوجا، چاپ اول، تهران.
- یارشاطر، احسان، (۱۳۳۰) شعر فارسی در عهد شاهرخ یا آغاز انحطاط در شعر فارسی، تهران، دانشگاه تهران.
- یونگ، کارل گوستاو، (۱۳۷۷) پاسخ به ایوب، ترجمه فؤاد روحانی، چاپ اول، جامی.

امین الدین محمد سبزواری و «بهرام و گلندام»

دکتر حسین مسجدی*

چکیده

امین الدین محمد سبزواری از سرایندگان گمنام و منزوی سده نهم هجری قمری ایران است. او مثنوی «بهرام و گلندام» را به وزن خسرو و شیرین نظامی و تحت تأثیر منظومه «هفت پیکر» شاعر گنجه سرود و آن را در ۲۴۵۰ بیت مرتب ساخت. این مثنوی به دلایل متعدد در منابع قدیم و جدید به خطا به کاتبی ترشیزی یا نیشابوری - شاعر معروف آن قرن - منسوب شده است. در این مجال کوتاه، در رفع این اشتباه سعی می گردد.

واژه های کلیدی: کاتبی نیشابوری، مثنوی بهرام و گلندام، امین الدین محمد، انتساب.

بحث انتساب آثار یا اثر کسی به کسی در گذشته، چنان گسترده و متنوع بود که امروزه جا دارد با بی مبسوط و وسیع در نقد ادبی برای بررسی آن باز گردد و بیش از پیش بررسی شود. نسبت دادن سروده های کسی به نام فردی دیگر - به هر دلیل - فعلی بوده که از نخستین قرون ظهور ادبیات دری، دارای شواهد و مصادیق بسیار است و شاید بررسی آن در بحث سرقات و انتحالات جای داشته باشد.

تداخل شعر عنصری و دقیقی از دید عضویری رازی^۱، انتساب رباعی های خیام به ابوسعید ابی الخیر و نسبت دادن یک قصیده پنجاه و سه بیتی قرن هفتمی به بوعلی سینا^۲، اشتباه دیوان کمال الدین خوارزمی به نام حسین بن منصور حلاج و حتی چاپ آن تحت همین عنوان در بمبئی و ایران، تداخل شعر ظهیر فاریابی با ظهیر اصفهانی^۳، اختلاط شعر کمال خجندی با حسن دهلوی^۴، راه یافتن رباعی های قطعی الانتساب کمال اسماعیل به دیوان حافظ^۵ و ده ها نمونه دیگر که الی زمانها تا دوام داشته است، همه نمونه هایی است از همین انتسابات.

خود، کاتبی نیشابوری که مورد بحث این مقال است، بر آن است که در زمان او - یعنی همین قرن نهم - در دیوان خواجه عصمت بخاری - شاعر معروف -، اشعار امیرخسرو دهلوی وارد شده است:

میرخسرو را - علیه الرحمه - شب دیدم به خواب گفتمش «عصمت» تو را یک خوشه چین خرمن است شعر او، چون بیشتر از شعر تو شهرت گرفت؟ گفت با کی نیست، زیرا شعر او شعر من است^۶ به هر رو، مقصود از نگارش این مقاله، معرفی اجمالی یکی از شعرای خمول سده نهم، به نام امین الدین محمد سبزواری است. او ستایشگر شمس الدین محمد - پادشاه کرمان و فارس - و سراینده مثنوی «بهرام و گلندام» است که به

*دانشیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه پیام نور اصفهان.

دلیل خبط و خطای برخی از تذکره نگاران قدیم و فهرست نویسان اخیر، آن منظومه، به کاتبی نیشابوری - شمس الدین محمد بن عبدالله، شاعر معروف آن قرن - منسوب گشته است. نمونه اشتباه متقدمان، «کشف الظنون» است که صاحب آن، بهرام و گلندام را به کاتبی نیشابوری و «مجمع الفصحا» به کاتبی ترشیزی نسبت می دهند^۷ که می دانیم هر دو یکی هستند. برخی از منابع متأخر مانند یان ریپکا در تاریخ ادبیات خود، آن را از کاتبی دانسته اند. از این مثنوی نسخ خطی متعددی در کتابخانه های دنیا مانند پاکستان، انگلستان، مصر، قفلیس و ایران وجود دارد. دو، نسخه از آنها به شماره های ۲۶۱۶ و ۲۶۱۷ در کتابخانه مجلس شورا موجود است که یکی متعلق به مرحوم ملک الشعراى بهار بوده و آن مرحوم ضمن یادداشتی در حاشیه، منظومه را از فردی به نام «امین الدین محمد» که همین سبزواری مشارالیه است، دانسته است.

اما با وجود چنین یادداشتی، فهرست نویس نسخ خطی مجلس در ذیل آن مثنوی، آن را از کاتبی ترشیزی نیشابوری دانسته است. حتی اگر به سنت فهرست نویسان، ابیات پایانی این مثنوی را مرور می کرد، می توانست به خطای خود پی ببرد:

اشارات کرد شاهنشاه ایام	که آوردند پیش شاه بهرام
ز حال مرگ ایشانم خبر نیست	حکایت را نه پایان و نه سر نیست
بکردم نام، در دفتر مجدّد	امین دین لقب، نامم محمد

و جالب این که هیچ جایی از این حدود دو هزار و پانصد بیت، اشاره ای به نام کاتبی ترشیزی نیست. نویسنده کتاب «منظومه های فارسی» نیز به این نتیجه رسیده که «دلیل قاطعی مبنی بر انتساب آن، به کاتبی وجود ندارد.» دکتر محمدعلی خزانه دار لو ذیلی نام شاعری به نام امین می نویسد که سراینده از مردم سبزواری فارسی بوده و نسخه های متعددی از این منظومه با تخلص «امین»، در کتابخانه های گنج بخش پاکستان و موزه بریتانیا و قاهره و قفلیس وجود دارد. متأسفانه از این «امین الدین محمد سبزواری»، چیزی بیش از این در دست نیست. تنها چیزی که از او می دانیم همین است و بس، سراینده مثنوی بهرام و گلندام و مدّاح شمس الدین محمد بوده است.

در دوره تیموری، سرودن مثنوی، رواج کامل یافته بود. قاسم انوار در «انیس العارفین»، فتاحی نیشابوری در «شهبستان خیال» و «دستور عشاق»، کاتبی نیشابوری در مثنوی هایی مانند «ذوبحرین»، «حسن و عشق» و «ناظر و منظور» و عارفی هراتی در «گوی و چوگان» از مثنوی های امیر خسرو و نظامی و دیگران تقلید کردند. هاتفی خرجردی - خواهر زاده جامی - نیز در مثنوی «شاه و گدا» همین طریق را پیمود. «نوع مهم مثنوی در این دوره - چنان که از اسامی مثنوی هایی که ذکر شد - هم برمی آید، مثنوی حکایتی است. در مثنوی هایی هم که موضوع آنها معانی دیگری از قبیل عرفان و پند و حکمت است، غالباً گوینده به قصه و داستان توسّل می جوید»^۸. به هر حال، در تمام این نوع آثار، هیچ برتری و برتری نسبت به آثار مورد تتبع و تقلید متعلق به ادوار قبل دیده نمی شود و بررسی علل آن، منوط به شناسایی آسیب شناخت جدّی ژرف ساخت های فرهنگی و ادبی، در اثر حملات مغول و تیمور است.

«بهرام و گلندام» نیز یکی از همین آثار است؛ منظومه عاشقانه ای نزدیک به ۲۵۰۰ بیت بر وزن خسروشیرین، اما به شدت تحت تأثیر داستان هفت پیکر نظامی. این داستان، وصف بهرام فرزند پادشاه روم است و توصیف دلدادگی او به گل اندام - دختر خاقان چین. بهرام پس از تعلیم گرفتن و ورزیدگی به طلب گلندام می رود و در راه از مواعی مانند تسخیر جنیان و جنگ و کشتن بهزاد - پسر نوشاد بلغاری - و نجات جهان افروز پری زاد

از چاه افرغ دیو و مانند آن می گذرد و سرانجام از گلندام خواستگاری می کند و پس از ازدواج با او به روم برمی گردد و به جای پدر می نشیند.

با وجود چنین بافت داستانی تغزلی، این مثنوی از شور شاعرانه تقریباً عاری است و فاقد هیجانات مثنوی های عاشقانه است. زبان این مثنوی نیز یکدست نیست و آمیزه ای از مختصات سبکی قدیم و جدید است. داستان نیز به نظر می رسد از مقوله داستان های فولکلریک و عوام پسند باشد. اشتباهی که شاعر در سرودن این مثنوی کرده است این است که با وجود انتخاب داستانی عاشقانه، رویکرد هنری و زبانی او، عموماً حماسی و تحت تأثیر شاهنامه است. مثلاً کمترین صنایع در آن مشهود است و تنها تشبیه - آن هم از نوع مفصل آن - به چشم می خورد:

سپاهی هم چو اختر، شد چو خورشید ولی رخشنده همچون جام جمشید

از لحاظ سبکی نیز مانند برخی از مثنوی های متقدم، در موارد متعددی در بین مثنوی، غزل آورده است. قدیمی ترین این نوع را در منظومه ورقه و گلشاه عیوقی، مربوط به حدود پانصد سال قبل از بهرام و گلندام دیده ایم^۹. وجود ده نامه و سی نامه نیز از موارد ساختاری آن است که بین عاشق و معشوق رد و بدل می شود به هر جهت، این مثنوی به دلیل ضعف هایی که بعضاً شمرده شد و دلایل مبطل انتساب آن که ذکرش رفت، نمی تواند از کاتبی نیشابوری باشد. آثار کاتبی مجموعاً از نظر صورت و محتوا قابل قیاس با این اثر نیست.^{۱۰}

پی نوشت ها

- ۱- اخوان ثالث، مهدی: نقیضه و نقیضه سازان، به کوشش ولی الله درودیان، انتشارات زمستان، ۱۳۷۴، صص ۷۹-۱۷۸.
- ۲- صفا، دکتر ذبیح الله: تاریخ ادبیات در ایران، جلد اول، انتشارات فردوس، چ هشتم، ۱۳۶۷، صص ۱۴-۳۱۳.
- ۳- همایی، جلال الدین: تاریخ اصفهان، مجلد هنر و هنرمندان، پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی، ۱۳۷۵، ص ۱۰۷.
- ۴- رک: مجالس النفائس: میر علی شیرنوازی، به سعی علی اصغر حکمت، نشر کتابخانه منوچهری، ۱۳۶۳، ص ۳۵۵.
- ۵- امین ریاحی، دکتر محمد: گلگشت در شعر و اندیشه حافظ، انتشارات علمی، ۱۳۶۸، ص ۳۴۸.
- ۶- باقر زاده، علی: ده مقاله در شعر و ادب، بنیاد کتاب مشهد، ۱۳۶۵، صص ۹-۵۸.
- ۷- آقابزرگ تهرانی: الذریعه، قسم ثالث من جز تاسع، صص ۹۷-۸۹۶.
- ۸- بارشاطر، دکتر احسان: شعر فارسی در عهد شاهرخ، انتشارات دانشگاه تهران، ۱۳۲۳، ص ۱۷۶.
- ۹- صفا، دکتر ذبیح الله، پیشین، صص ۳-۶۰۲.
- ۱۰- از کسانی دیگر نیز که این اشتباه برایشان ایجاد شد، خانم مریم حیدری - دانش آموخته مقطع کارشناسی ارشد دانشگاه اصفهان بود که رساله خود را تحت عنوان تصحیح مثنوی بهرام و گلندام کاتبی نیشابوری گذراند و من داوری این رساله بر عهده داشتم و از رساله او استفاده کردم که جا دارد اینجا از آن یاد کنم. البته نامبرده نیز در جلسه دفاعیه و جمع بندی رساله به نکته این مقاله پی برد و بعداً عبارت «منسوب به» کاتبی را بر روی جلد رساله درج کرد.

تاملی در تحفه‌الاحرار جامی

دکتر سیدمرتضی میرهاشمی*

چکیده

منظومه تحفه‌الاحرار یکی از مثنوی‌های هفتگانه جامی معروف به هفت اورنگ است. شاعر این مثنوی را به پیروی از نظامی گنجوی و به عنوان نظیره‌ای بر مخزن‌الاسرار وی به سلک نظم درآورده است. تعداد ابیات آن بالغ بر ۱۷۰۶ بیت است و موضوعات گوناگون فلسفی، دینی، اخلاقی، عرفانی، انتقادی، ستایش و منقبت و جز آن را شامل می‌شود. زبان جامی در تحفه‌الاحرار، با توجه به اینکه مخاطبان وی بیشتر عامه مردمند تا خواص، زبانی ساده و روان است؛ البته این سادگی بیان با مقصود و هدف شاعر، که موعظه است و تعلیم، بی‌ارتباط نیست. با اینکه جامی از جهات مختلف در این اثر خویش تحت‌تاثیر نظامی است، اما از تاثیر کلام برخی شاعران عارف چون مولانا جلال‌الدین نیز برکنار نمانده است. هرچند خلق آثاری از این دست، که تقلید و مشابه‌سازی آثار پیشینیان است، راه ابتکار و نوآوری را بر شاعران نظیره‌گو می‌بندد، با این حال گه‌گاه نشانه‌هایی دال بر گریز جامی از ابتذال ناشی از تقلید و روی آوردن به نوآوری، بخصوص در حوزه واژگان و ترکیبات، در تحفه‌الاحرار او به چشم می‌خورد. با وجود علاقه‌مندی شاعر به نوآوری آنچه که مانع توفیق جدی وی در این امر می‌شود، اسارت به تمام معنای جامی در حصار بلند و مستحکم سنت‌های ادبی چندصدساله است. حساری که شکستن دیوارهای آن کاری سهل و ممکن نبود. در مجموع این اثر وی را می‌توان بیشترین منظوم مواظ شاعرانست تا یک اثر شعری صرف و به نظرمی‌رسد آنچه مقصود وی از پدیدآوردن این اثر بوده، تحقق یافته است.

واژه‌های کلیدی: جامی، تحفه‌الاحرار، موضوع، عناصر، زبان.

مقدمه

منظومه تحفه‌الاحرار سروده نورالدین عبدالرحمان جامی (۸۱۷ - ۸۹۸ ه. ق.) از جمله مثنوی‌های تعلیمی و اخلاقی در ادب فارسی است. جامی که بی‌تردید از چهره‌های برجسته علمی، ادبی و عرفانی در قرن نهم هجری است، پس از تحصیل علوم متداول عصر خویش به تصوف و عرفان روی آورد و در حلقه ارشاد سعدالدین کاشغری از مشایخ بزرگ طریقت نقشبندیه^۱ درآمد و پس از مرگ وی جزو مریدان عبیدالله احرار، از دیگر مشایخ این سلسله، شد. جامی علاوه بر برخورداری از مقام و منزلت والای دینی و عرفانی و علمی که همه را از سلطان و وزیر و اهل علم و فضل گرفته تا عامه مردم، به تعظیم و تکریم وی برمی‌انگیخت، در شعر و شاعری نیز دست داشت. آوازه او در شاعری تا بدان‌جاست که بعضی از صاحب‌نظران او را بحق آخرین استاد شعر فارسی می‌دانند که پس از بزرگترین شاعران پارسی‌گوی قرن هفتم و هشتم در ایران ظهور کرده است.^۲ البته این نظر هم درباره

*استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه تربیت‌معلم.

جامی مطرح است که: آنچه نام او را در شاعری بلندآوازه کرد شهرت و جاه او بود و شعر او از هیجان و شوری که در سخن شاعران واقعی هست، خالی است.^۳

از جامی آثاری چند به صورت نظم و نثر در دست است همچون: دیوان‌های سه‌گانه او موسوم به فاتحه‌الشباب، واسطه‌العقد و خاتمه‌الحیات و نیز هفت مثنوی که به هفت اورنگ مشهور است.^۴ از جمله آثار منشور او می‌توان به نوحات‌الانس، نقدالنصوص، بهارستان، لوايح، اشعة‌اللمعات و جز آن اشاره کرد که هر کدام در جای خود درخور توجه و مطالعه است.

مثنوی تحفه‌الاحرار یکی از مثنوی‌های هفت‌گانه جامی است که از نظر حجم مثنوی نسبتاً کوچکی است و تعداد ابیات آن از ۱۷۰۶ بیت تجاوز نمی‌کند. شاعر این منظومه را به پیروی از نظامی گنجوی و به عنوان نظیره‌ای بر مخزن‌الاسرار وی با همان اسلوب و ساختار و در همان وزن سروده است.^۵

تحفه‌الاحرار با ابیاتی تحت‌عنوان «فتح باب سخن به بسم‌الله» و حمد و ستایش پروردگار آغاز می‌شود. عناوین بخش‌های بعدی این مثنوی به ترتیب عبارتند از: مناجات، نعت پیامبر (ص)، منقبت خواجه بهاءالدین محمد بخاری معروف به نقشبند، بیان فضایل عبدالله احرار، فضیلت سخن، برتری سخن منظوم، در تنبیه سخنوران، حقیقت دل، صحبت با پیر روشن‌ضمیر و رسیدن به مرحله حق‌الیقین. بخش بعدی این منظومه به بیست مقالت اختصاص یافته، هریک در موضوعی خاص و همراه با حکایتی. اگر به این مثنوی صرف‌نظر از عناوین هر بخش، که جز در چند مورد در بیشتر موارد با مخزن‌الاسرار نظامی اختلاف دارد،^۶ نظری بیندازیم با موضوعات گوناگون فلسفی، ستایش و منقبت، دینی، اخلاقی، عرفانی، انتقادی و وصف روبه‌رو می‌شویم که موضوعات مشترک در هر دو منظومه است.^۷

در این مقاله برآنیم تا در دو بخش جداگانه به بررسی تحفه‌الاحرار به لحاظ موضوع و زبان بپردازیم.

الف - تحفه‌الاحرار از نظر موضوع:

۱- موضوعات فلسفی: مراد از موضوعات فلسفی مقوله‌هایی است درباره خدا، هستی و انسان. اگرچه در شعر غالب شاعران پارسی‌گو کمابیش این‌گونه مضامین مطرح است، اما جایگاه اصلی آن را باید آن دسته از آثاری دانست که رنگ تعلیمی و عرفانی دارند. تحفه‌الاحرار جامی نیز چنانکه می‌دانیم در ردیف این قبیل آثار ادبی جای می‌گیرد و از این‌رو مجال پرداختن شاعر را به موضوعاتی از این دست فراهم می‌آورد.

۱-۱- خدا و صفات او: سؤال درباره آفریدگار جهان شاید از قدیم‌ترین پرسش‌هایی باشد که همواره ذهن و فکر انسان‌ها را به خود مشغول داشته است. ایجاد مکاتب گوناگون فلسفی و رواج بحث‌های گسترده و دامنه‌دار را در طی تاریخ می‌توان تلاشی بر یافتن پاسخ‌هایی مناسب در این زمینه دانست.

جامی که بشدت تحت تأثیر اندیشه ابن عربی است با تکیه بر اندیشه «وحدت وجود» در قالب یک دسته تصویرهای شاعرانه از خداوند به «نور بسیط بی‌غبار» و «بحر محیط بی‌کنار» تعبیر می‌کند که صدهزارگوهر (موجودات مختلف) را با امواج خود، که همان تجلی اوست، به عرصه ظهور درآورده است:

نور بسیطی و غباریت نه	بحر محیطی و کناریت نه
نیست کناریت ولی صدهزار	گوهرت از موج فتد برکنار ...

(هفت اورنگ، ۳۷۳)

در جایی دیگر با اشاره به وحدانیت خداوند و اینکه تعدد از شئون صفات است، با تعبیر «روی یکی آینه‌ها بی‌شمار» به طرح این موضوع می‌پردازد:

هستی واجب یکی آمد به ذات هست تعدد ز شئون صفات
بحر یکی موج هزاران هزار روی یکی آینه‌ها بی شمار

(هفت اورنگ، ۳۹۲)

فضای خاص سخن در مناجات‌ها فرصت پرداختن به صفات الهی را برای شاعر پیش می‌آورد. مقوله صفات خداوند و چگونگی آن از مهمترین مباحثی است که از گذشته‌های دور میان حکما و فلاسفه و متکلمان و عرفا مطرح بوده است.^۸ در بحث پیرامون صفات خداوند جماعتی که بیش از هرکس دیگر مورد انتقاد و انکار جامی قرار می‌گیرند قائلان به تشبیه و تنزیه‌اند که از نظر شاعر روی به ناکجا آباد دارند و نتیجه تلاششان چیزی نیست جز بی‌حاصلی^۹:

چشم مشبه ز جمال تو کور عقل منزّه ز کمال تو دور
ناقه تنزیه چو تنها فتاد پای ز معموره به صحرا نهاد
حادی تشبیه چو محمل براند رفت ز معموره و در گل بماند

(هفت اورنگ، ۳۷۳)

هرچند سخن جامی در بیان صفات الهی از لحنی ساده و عامه‌پسند برخوردار است، اما در عین حال کوشش او را در استفاده از بعضی تعابیر شاعرانه جهت پررونق ترساختن سخن خود نمی‌توان نادیده گرفت.

۱-۲- جهان هستی و کیفیت آن : دیدگاه جامی درباره جهان هستی، اعم از عالم مجردات و عالم ماده همان دیدگاه حکمای پیشین است. از این منظر آنچه در عالم آفرینش تقدم دارد عالم ارواح است که « آن را عالم غیب و عالم امر و عالم علوی و عالم ملکوت گویند و آن عبارت است از عالمی که اشارت حسی بدان راه نیابد »^{۱۰}. شاعر از عالم مجردات و عالم ماده که شامل نه فلک و جماد و نبات و حیوان و انسان است و جملگی پس از عالم ارواح پدیدآمده، به سه سطر تعبیر می‌کند و آنگاه به بیان ویژگی‌های هریک از این عوالم می‌پردازد^{۱۱}:

سطر نخست از ورق این سواد قدس نژادان تجرد نهاد
سطر دوم نه فلک لاجورد گرد یکی نقطه چو پرگار کرد
سطر سوم نیست بجز چارحرف درج به هر چاررموز شگرف

(هفت اورنگ، ۳۷۰)

سخن جامی در برشمردن هریک از این عوالم سه‌گانه به دور از هرگونه گفتارهای پیچیده و فنی فلسفی، غالباً در قالب یک دسته تعابیر ادبی بیان می‌شود. این نوع از سخن حاکی از آن است که مقصود شاعر از طرح این قبیل موضوعات ورود به مباحث جهان‌شناختی نیست بلکه تنها در پیروی از یک سنت ادبی خودراملزم به بیان سخنانی از این دست می‌داند.

۱-۳- انسان و جایگاه او : انسان و پایگاه و موقعیت او در این عالم از دیگر مقوله‌هایی است که در تحفه الاحرار مجال طرح یافته است. شاعر در دو جا به این موضوع می‌پردازد : یکی وقتی که به ایجاد عوالم گوناگون اشاره می‌کند و آدمی را خاتمه سلسله آفرینش می‌خواند (هفت اورنگ، ص ۳۷۱) و دیگر در مخالفت دوم که به آفرینش آدم اختصاص دارد. شاعر در این بخش با تأسی از قرآن کریم داستان آفرینش آدم را مطرح می‌کند. او، به انسان به عنوان هدف غایی آفرینش می‌نگرد که هرچند به لحاظ حضور در این عالم از دیگر موجودات متاخر است، از جهت مقام و جایگاهی که دارد از همه پیش است :

اول فکر آخر کار آمده فکر کن کارگذار آمد

(هفت اورنگ، ص ۳۷۱)

سخنان جامی در مقالت دوم تحفه الاحرار که به آفرینش انسان تخصیص یافته، اگرچه بازسازی مقالت اول مخزن الاسرار نظامی است، اما تفاوتی آشکار در آن دیده می شود و آن اینکه جامی برخلاف نظامی که غالباً با تعابیر ادبی و شاعرانه داستان آفرینش آدم را مطرح کرده، وی به استفاده از تعابیر عرفانی رغبت بیشتری نشان می دهد. از نگاه او انسان مظهر جمعیت اسماست که خداوند دلش را مخزن اسرار و رخس را مطلع انوار خویش ساخته و استعداد و شایستگی شناخت خود را بدو بخشیده است :

بود جهان یک به یک آیینه ها	بلکه سراسر همه گنجینه ها
لیک نشانی ز مسما نداشت	مظهر جمعیت اسما نداشت
شاه ازل خواست چنان مظهري	چید ز دریای قدم گوهری
ساخت دلش مخزن اسرار خویش	کرد رخس مطلع انوار خویش

(هفت اورنگ، ص ۳۹۷)

۲- ستایش و منقبت : یکی دیگر از موضوعات مطرح و قابل توجه در تحفه الاحرار جامی، ستایش و منقبت است. این ستایش ها یا شامل نعت پیامبر (ص) می شود و یا بیان فضایل بهاءالدین محمد نقشبند - که سلسله نقشبندیه بدو منسوب است - و عبيدالله احرار از مشایخ سلسله نقشبندیه که شاعرپس از سعدالدین کاشغری در جرگه مریدان او قرار گرفت .

جامی پنج بار به طور جداگانه به نعت پیامبر (ص) پرداخته است. بیان جایگاه پیامبر (ص) و تقدم او بر همه موجودات، با استناد به حدیث « اَوَّلُ مَا خَلَقَ اللهُ الْعَقْلَ » و یا « اَوَّلُ مَا خَلَقَ اللهُ نُورِي »^{۱۲}، موضوع معراج آن حضرت، معجزات گوناگون رسول اکرم (ص)، شکوه و شکایت از اوضاع و احوال روزگار در خطاب به آن حضرت و سرانجام درخواست های شاعر از روح بلند پیامبر (ص) غالب موضوعات مطرح در این نعت های پنج گانه است. در این بخش همه جا لحن سخن سرای گنجه طنین انداز است. جامی حتی از تعابیر مختلفی که نظامی در نعت های خود از آنها استفاده کرده، به طور پراکنده در اشعار خود استفاده می کند. حتی شیوه بیان او چه آنجا که شکلی خطایی دارد و چه وقتی که صورتی خبری به خود می گیرد، یادآور شیوه نظامی است؛ چنانکه در نمونه می بینیم .

جامی :

ای عربی نسبت امی لقب	بندۀ تو هم عجم و هم عرب
تیغ عرب زن که فصاحت ثوراست	صید عجم کن که ملاححت توراست

(هفت اورنگ، ص ۳۸۱)

نظامی :

ای مدنی برقع مکی نقاب	سایه نشین چند بود آفتاب
سوی عجم ران منشین در عرب	زردۀ روز اینک و شب دیز شب

(مخزن الاسرار، ۲۵)

جامی، که خروج از جاده سنت برای وی دشوار بلکه ناممکن به نظر می رسد و از طرفی هم بی میل به تنوع جویی در سخن نیست، می کوشد تا با پرداختن به بعضی مقوله ها چون معجزات پیامبر (ص) که نظامی کمتر بدان نظر داشته، این خواسته خویش را محقق سازد.^{۱۳}

در ستایش از مقام و منزلت خواجه بهاءالدین محمد بن محمد بخاری از اکابر عرفا و صوفیان قرن هشتم و مؤسس طریقت نقشبندیه و نیز در بیان فضایل ناصرالدین خواجه عبيدالله بن محمود بن شهاب الدین چاچی معروف به خواجه احرار از مشایخ این طریقت، سخن جامی متأثر از عشق و محبت مرید و مرادی است. از این رو از تعابیری

که بتواند در نمایاندن صفات والای آنها از بار معنایی بیشتری برخوردار باشد، استفاده می‌کند. چنانکه مثلاً بهاءالدین را گوهر پاک می‌داند که تاج‌بها را بر سر دین نهاده و قفل هوا را از در دین گشاده و سر فنا را کسی چون او بیان نکرده است :

خواجه بسته ز سر بندگی	در صف صفوت کمر بندگی
تاج‌بها بر سر دین او نهاد	قفل هوا از در دین او گشاد
قطب یقین نقطه توحید او	خلعت دین خرقة تجرید او
سر فنا را کس از او به نگفت	در بقا را کس از او به نسفت ^{۱۴} ...

(هفت اورنگ، ص ۳۸۳)

۳- موضوعات دینی : اختصاص چهار مقاله از مقالات‌های بیستگانه تحفه‌الاحرار به نماز، روزه، زکات و حج مجال پرداختن به مقوله‌های دینی را تا اندازه‌ای برای شاعر فراهم آورده است. سخن جامی در این بخش بیشتر معطوف است به بیان نقش و اهمیت این عبادات در سعادت انسان و نکوهش اهل غفلت و تحذیر آنان. لحن جامی در ادای این قبیل موضوعات غالباً برخوردار از لحن خاص واعظان و خطیبانی است که در مقام نصیحت مخاطبان خود، آنان را به شناخت اهمیت این قبیل عبادات ترغیب می‌کنند و نتایج زیانبار ترک آن را یادآور می‌شوند. بنابراین بدیهی است که در این گونه موارد نمی‌توان از شاعر انتظار خیال‌پروری و تصویرسازی‌های شاعرانه را داشت. تنها در مقوله مربوط به حج، وقتی که به طرح نمادین دسته‌ای از اعمال می‌پردازد، سخن او از حد کلام عادی کمی فراتر می‌رود و از تعبیر ادبی در ادای مطلب استفاده می‌کند.^{۱۵}

مضامین اخلاقی - طرح موضوعات اخلاقی و تأکید بر پایبندی به آنها چیزی نیست که در سخن جامی تازگی داشته باشد. غالب متون نظم و نثر فارسی پیش از جامی بخصوص آنهایی که جنبه عرفانی یا تعلیمی داشته، آکنده است از این گونه موضوعات. جامی هم که در این اثر خود بیشتر در نقش یک واعظ نصیحت‌گر عمل می‌کند نمی‌تواند از توجه به این قبیل موضوعات غفلت ورزد. مقوله‌هایی چون : وفای به عهد (ص ۳۹۸)، پرهیز از آلودگی‌ها و ترک تعلقات (ص ۳۹۸)، ترغیب به دینداری (ص ۳۹۹)، ترغیب به برپاداشتن نماز (ص ۴۰۲)، پرهیز از ریا (ص ۴۰۵)، تشویق به انفاق کردن (ص ۴۰۷)، پرهیز از خنده بی‌جا (ص ۴۰۲)، پرهیز از مصاحبت با فرومایگان (ص ۴۱۱)، عبرت گرفتن از گذشتگان (ص ۴۱۲)، دوری جستن از زیادگویی و دعوی بیهوده (ص ۴۱۴)، تشویق به دادگری (ص ۴۲۳)، ترغیب به فراگیری علم و دانش (ص ۴۴۱) و جز آن از جمله موضوعات اخلاقی در تحفه‌الاحرار است.

موضوعات عرفانی - از میان مباحث عرفانی مطرح در تحفه‌الاحرار دو مقوله « دل و حقیقت آن » و « جایگاه و نقش پیرطریقت در تربیت سالکان » بیشتر از دیگر موضوعات توجه جامی را به خود جلب کرده است. سخن جامی درباره دل سخن تازه‌ای نیست. او نیز چون عارفان پیش از خود دل را حقیقت وجود آدمی می‌داند که هر آنچه در آفاق است، چه کوچک و چه بزرگ، در آن نهفته است و عالم با همه بزرگی در برابر آن بس حقیر و خرد می‌نماید. البته او هم میان دل حقیقی و دل مادی تفاوت قائل است و این تفاوت را در بیتی که یادآور سخن نظامی در مخزن‌الاسرار است،^{۱۶} این گونه بیان می‌کند :

دل اگر این مهره بود کز گل است فرق بدین مهره ز خر مشکل است

(هفت اورنگ، ص ۳۸۸)

با این حال وی برخلاف کسانی همچون امام محمدغزالی که برای دل مادی صنوبری هیچ گونه قدری قائل نیستند،^{۱۷} بر این عقیده است که : دل مادی محل ظهور اسرار و مطرح انوار دل حقیقی است. از این رو جایگاه و نقش آن را نمی توان نادیده انگاشت :

این که پس پرده تن پردگی است دستخوش زندگی و مردگی است
مظهر اسرار دل آمد نه دل مطرح انوار دل آمد نه دل

(هفت اورنگ، ۳۸۹)

مقام و منزلت پیرطریقت و نقش مؤثر او در هدایت سالکان طریق به اندازه ای از اهمیت برخوردار بوده که در کتب صوفیه همواره مبحثی را بدان اختصاص داده اند. همچنین صدها مضمون از این دست در شعر شاعران بیانگر اهمیت این موضوع است.^{۱۸} جامی که خود سال ها طریق طریقت را پیموده و زانوی ارادت در محضر مشایخ عصر خویش بر زمین زده، در طی ابیاتی با استفاده از بعضی تعبیر شاعرانه به بیان مقام والای پیرطریقت می پردازد. اشاره به جایگاه پیرطریقت در این عالم و نقشی که وی در هدایت نفوس دارد و نیز همت بلند و مؤثر او در حرکت بخشیدن به طالبان کمال چیزی است که در سخن جامی بر آن تأکید شده است :

پیر که باشد شه کون و مکان خواجه دادوسند کن فکان
تخت نشانی ز سرافکنندگی تاج سرش خاک در بنسنگی
تن شده چون موی ز بیم و امید مو شده از ظلمت هستی سفید
زندگی دل چو مسیح از دمش سبزی جان چون خضر از مقدمش
طلعت او نور سعادت فشان خلقت او دامن دولت کشان
سینه پاکیزه اش از کبر و کین حقه پرگوهر حق الیقین
صحبتش اکسیر من هر وجود همتش ایثارگر بحر جود

(هفت اورنگ، ص ۳۸۹)

به اعتقاد جامی کمال سالک در پرتو نظر پیر و مشاهده جمال او و پیروی بی چون و چرا از وی حاصل می شود. شاعر این مطلب را در صحبت دوم و سوم تحفه الاحرار که از سیر و سلوک خود یاد کرده، این گونه بیان می کند :

پرده دوری چو شد از پیش دور دیدمش آن موج زنان بحر نور
از لمعات رخ و نور جبین چشم مرا ساخت چو دل تیزبین
شد مدد نور بصر نور دل گشت بصیرت به بصر متصل

(هفت اورنگ، ص ۳۹۲)

این قبیل موضوعات در شعر جامی هر چند یادآور مضامینی از این نوع در گذشته است، اما روی هم رفته می تواند از طرفی بیانگر نیاز عصر شاعر به طرح تازه این گونه مقولات باشد و از طرف دیگر گونه ای حق شناسی و سپاس داری از مرشدان خویش که به طور قطع شاعر خود را در عرصه عرفان مدیون آنان احساس می کرده است .

مضامین انتقادی - انتقاد از اوضاع و احوال اجتماعی و برشمردن بعضی نابسامانی های شایع عصر تا اندازه ای در تحفه الاحرار مجال طرح و انعکاس یافته است. به نظر می رسد جامی در این منظومه همچنانکه از جهات مختلف به مخزن الاسرار نظامی نظر داشته در پرداختن به این گونه موضوعات و انتقادات نیز از یک سو خواسته تا همچون شاعر پرتوان گنجه عمل کند و از دیگر سو در مقام یک واعظ نصیحت گر خود را ملزم به طرح و بیان این قبیل ضعف های اجتماعی می دانسته تا در عین حال که تصویری واقعی از جامعه عصر خود را عرضه می کند موجب نوعی بیداری و آگاهی و در نتیجه مصونیت اجتماعی نیز گردد .

بیشترین انتقادهای جامی در این منظومه متوجه صوفیان ریاکار، مفتیان کج‌رو، واعظان بی‌عمل و همچنین برخی مفاسد اجتماعی است که آثار شوم آن غالباً دامن‌گیر کودکان بوده است. شاعر در مقالت یازدهم تحفه‌الاحرار خطاب به صوفیان دروغین می‌گوید :

قالب تو رومی و دل زنگی است	رو که نه این شیوه یک رنگی است
خرقه صدپاره که داری به دوش	بر سر صد عیب بسود پرده‌پوش
رشته تسبیح تو دام ریاست	مه‌ره آن دانه دام هواسست

(هفت اورنگ، ص ۴۱۸)

و در مقالت بیستم خطاب به فرزند خویش می‌گوید :

تا نشده برقع روی تو موی	پامنه از خانه به بازار و کوی
هیچ‌گه از صحبت هم‌خانگان	رخت مکش بر در بیگانگان
پهلوی هر سفله مشو جانشین	از همه یکتا شو و یکتانشین

(هفت اورنگ، ص ۴۴۰)

روی هم‌رفته ورود شاعر به عرصه انتقادهای اجتماعی را باید حاکی از دل‌نگرانی‌های وی تلقی کرد که البته از شخصیتی چون جامی اظهار این‌گونه دل‌نگرانی‌ها امری طبیعی است .

وصف - در تحفه‌الاحرار، علی‌رغم تعلیمی‌بودن آن که مجال وصف‌های رنگین را از شاعر می‌گیرد، کمابیش به بعضی وصف‌های کوتاه برمی‌خوریم. آنچه در این وصف‌ها قبل از هر چیز دیگر جلب‌نظر می‌کند توجه خاص جامی به بازسازی وصف‌های مخزن‌الاسرار نظامی است، هرچند که وی می‌کوشد تا با استفاده از تعبیری تازه رنگی دیگر به سخن خود ببخشد. از جمله این وصف‌ها وصف باغی است خیالی در قسمت « صحبت دوم با پیر » که دقیقاً از وصف باغ خیالی نظامی در مخزن‌الاسرار الگوبرداری شده است :

باد سحرخیز گل‌افشان رسید	رخت سلوکم به گلستان کشید
جلوه‌گهی یافتم آراسته	سو به سوبش جلوه‌گران خاسته
بلکه یکی صومعه و بسته صف	اهل صفاگرد وی از هر طرف
سبز مصلای گیا ساخته	گرد به گرد چمن انداخته
سبزلباسان به خشوع تمام	کرده به بالای مصلای قیام
گل که به تجرید بود رهنمون	نقد خود آورده ز خرقة برون
کرده بنفشه چو مراقب نشست	با قد خم داده سرافکنده پست ...

(هفت اورنگ، ۳۹۱ - ۳۹۳)

در جایی از تحفه‌الاحرار تحت‌عنوان « صحبت سوم با پیر حقیقت‌بین » شاعر این فرصت را پیدا می‌کند که در ابیاتی چند هم به توصیف طلوع خورشید بپردازد و هم بیابان و صحرا. این وصف کوتاه که در حقیقت به منزله مقدمه‌ای است برای ورود به موضوع اصلی، که همان مصاحبت با پیر است، دقیقاً یادآور وصف‌هایی از این نوع در مخزن‌الاسرار است. اگرچه جامی این وصف را چون نظامی در سطحی گسترده نیاورده اما همچون وی در استفاده از صورت خیالی تشخیص توجهی خاص نشان می‌دهد. در هر صورت برای خواننده‌ای که با مخزن‌الاسرار مأنوس است، سخن جامی را در اینجا یادآور آن بخش از سخن نظامی می‌داند، هرچند که میان این دو سخن تفاوت بسیار است .

چاشت که خورشید علم بفراشت	ظلمت سایه به زمین کم گذاشت
هر علم از سایه فزاید پناه	جنز علم خور که بسود سایه‌گاه

خنجر زرین چو کشید از شکوه	سایه شد از دشت گریزان به کوه ...
من به چنین روز ز ادبار خویش	تیره چو سایه پس ادبار خویش
پای نهادم به تماشا و گشت	رخت کشیدم سوی صحرا و دشت
بادیه پهن چو صحن امل	دور چو از دیده غافل اجل
بس که سر افراخته زو گردباد	خیمه گردون شده ذات‌العماد
صد گله گورش ز یمین و یسار	صد رمه آهوش به هر مرغزار ...

(هفت اورنگ، ۳۹۳ - ۳۹۴)

وصف سخن و بیان جایگاه بلند آن و همچنین اشاره به برتری شعر در برابر نثر، که باید آن را بازسازی همین موضوع در مخزن الاسرار دانست، شاعر را به ایجاد برخی تصاویر شعری برانگیخته است. گفتنی است در سخن جامی نیز غالباً بر همان مضامینی که نظامی بیان کرده تاکید شده است :

پیشترین نفخه باغ سخن	هست نسیم چمن آرای کن
صبحدم آن نفخه چو برخاستست	خشک و تر این چمن آراستست
زان نفس اول قلم سر زده	سر ز نیستان عدم بر زده
گرچه قلم داد سخن داده است	بی سخن او هم ز سخن زاده است
هست سخن پرده کش رازها	زنده کن مرده آوازه ها ...

(هفت اورنگ، ۳۸۴ - ۳۸۵)

توصیف عشق از دیگر مقوله‌های مورد توجه جامی در تحفه الاحرار است. تخصیص مقالتی از مقالات‌های بیستگانه این مثنوی به موضوع عشق بیانگر میزان اهمیت آن از نظر شاعر است. در نگاه جامی اساس و بنیاد هستی بر عشق نهاده شده است، عشق مایه کام دو جهان و محرک فلک است و در حقیقت زندگی و مرگ بدان وابسته است. این سخنان یادآور سخنان نظامی در خسرو و شیرین است.^{۱۹} جامی نیز چون نظامی دل بی بهره از سوز عشق را دل فسرده می‌داند و ترک دویی و دوبینی و به یک معشوق اندیشیدن را از صفات عاشق راستین می‌خواند و روی هم رفته عشق را آن گونه که در میان عارفان مطرح است، وصف می‌کند :

رونق ایام جوانی است عشق	مایه کام دو جهانی است عشق
میل تحرک به فلک عشق داد	ذوق تجرد به ملک عشق داد
رابطه جان و تن ما از اوست	مردن ما زیستن ما ازوست
تا نشود عشق به دل پردگی	گرمی دل نیست جز افسردگی
رو به یکی آر که فرخندگی است	ترک دویی کن که پراکندگی است
شرط طلب ترک دویی کردن است	روی ارادت به یک آوردن اسست

(هفت اورنگ، ۴۳۳ - ۴۳۶)

وصف پیری در مقالت پانزدهم تحفه الاحرار از دیگر وصف‌های این منظومه تعلیمی است : جامی در این وصف، که یادآور وصف پیری در مقالت پنجم مخزن الاسرار نظامی است، بیشتر در پی آن است که مخاطبان خویش را برانگیزد تا با درک جایگاه خویش از اینکه پیرانه سر کار جوانان کنند، بپرهیزند. اگرچه جامی می‌کوشد تا با تغییر تعبیری که نظامی از آنها بهره برده لحن سخن خود را دیگرگونه سازد، اما استفاده او از برخی عناصر رایج در سخنان نظامی مانع از این امر می‌شود؛ همچون استفاده از لفظ کافور هم به لحاظ رنگ سفید آن و هم از آن نظر که خاصیت آن ایجاد رخوت و سستی است، برای توصیف حال پیران :

شعله‌زنان آتش شیبست ز سر	ای تنت از شمع گدازنده‌تر
بر تو هم از شعر تو کافور بیخت	چرخ که بر فرق تو کافور ریخت
خشک‌شده پوست بر آن همچو توز ...	پشت تو مانند کمان گشته کوز
شیوه پیرانه خوش آید ز پیر	پیر شدی شیوه پیرانه‌گیر
عشق و جوانی به جوانان گذار	دست ز فتراک جوانان بسار
کی کندت طبع جوانان قبول	چون تو از این پیری خویشی ملول

(هفت اورنگ، ۴۲۷ - ۴۲۸)

ب - تحفه‌الاحرار به لحاظ صورت :

بی‌تردید در بررسی یک اثر شعری توجه به صورت و شکل آن اثر از اهمیت خاصی برخوردار است. در حقیقت این نوع زبان و بیان شاعر است که سبک و شیوه او را نشان می‌دهد و از طریق آن می‌توان به میزان توانایی‌های وی در عرصه شعر و شاعری پی برد. وجود صدها مضمون مشترک در آثار ادبی که علی‌رغم اشتراکشان از زبان و بیانی متفاوت بهره دارند، بیانگر اهمیت خاص عناصر زبانی، بلاغی و موسیقایی در یک اثر تواند بود که به‌طور قطع باید مورد توجه قرار گیرد.

عناصر زبانی - زبان جامی در تحفه‌الاحرار زبانی ساده و روان است. این روانی سخن شاعر بی‌تردید هم به نوع اثر مربوط می‌شود و هم به مخاطبان او. شاعر که بیشتر به عنوان یک واعظ و عالم دینی سخن می‌گوید بدیهی است که در مقام تعلیم از بیانی ساده بهره‌جوید و چون مخاطبان او عامه مردمند، این امر نیز خود از عوامل ساده‌گویی وی تلقی می‌شود. در هر حال الزام شاعر به ساده‌گویی او را به استفاده از الفاظ و تعابیر زبان محاوره سوق می‌دهد. وجود دسته‌ای از این قبیل واژگان و تعبیرات دلیلی است بر این مدعا. به عنوان نمونه می‌توان به تعابیر «گل‌زدن در» و «دکانچه دوران» در ابیات زیر استناد کرد :

قافیه‌سنگان که در دل زنند	در به رخ تیره‌دلان گل زنند
باش به دکانچه دوران بهوش	جنس گران را مشو ارزان فروش

(هفت اورنگ، ۳۸۷ و ۴۳۷)

جامی علی‌رغم بهره‌گیری از واژگان و ترکیبات ساده زبان عامه از جستجو جهت ساختن ترکیبات تازه باز نمی‌ایستد. شکل و آهنگ بسیاری از ترکیبات مخزن‌الاسرار نظامی در موارد مختلف بر این ترکیبات ظاهراً تازه جامی سایه‌افکنده است که این موضوع نشانگر انس بیش از حد جامی با مخزن‌الاسرار است. از جمله این ترکیبات می‌توان به : «دیر بقا پرده»، «صفحه خضرا» و «دایره تیزرو» اشاره کرد که هر سه کنایه از فلک یا آسمان است. (هفت اورنگ، ص ۴۱۶) از نمونه‌های دیگر باید به «شش دره بی‌گشاد» (ص ۴۱۲)، «دایره قال و قیل» (۴۱۶)، «دامگه قیل و قال» (۴۱۹) و «مزرع مردآزمای» (۴۲۰) اشاره کرد که هر کدام کنایه از دنیا است. و یا «کشور نورانیان» که کنایه از عالم معناست. (۳۷۸)

وجود دسته‌ای از ترکیب‌ها که از نوع ترکیب‌های تشبیهی است، نیز در سخن جامی جلب نظر می‌کنند. بخصوص آنهایی که از عناصر قرآنی بهره دارند همچون : «خلعت اسری»، «سراپرده ثم استوی» و «نفس لودنوت» (ص ۳۷۸). همچنین «نیل عسی» (۳۹۷)، «کشور اسماءاللهی» (۳۹۸). از دیگر ترکیب‌هایی توان به «دلق وفا» (۳۹۸)، «خرقه تجرید» (۳۸۳)، «برق فراق» و «مشعل یاران» (۳۸۱)، «افعی غفلت» (۴۱۲)، «مقراض خواب» (۴۱۶)، «تار طمع» و «پود لاف» (۴۳۷) و «نیل امانی» (۴۱۹) اشاره کرد.

عناصر بلاغی - در یک اثر ادبی نقش و جایگاه انواع صورخیال شاعرانه به اندازه‌ای از اهمیت برخوردار است که نمی‌توان بسادگی از کنار آن گذشت. هریک از این صورت‌های خیالی در جای خود می‌تواند موجب لطف و زیبایی‌سخن شود و به لحاظ هنری بر قوت آن بیفزاید.

از میان گونه‌های مختلف صورخیال در تحفه‌الاحرار چیزی که بیشتر جلب‌نظر می‌کند تشبیه است و پس از آن باید از تشخیص و کنایه، بخصوص کنایات فعلی، یادکرد. بهره‌گیری جامی از عناصر گوناگون در ساختن تصویرهای شعری مبتنی بر تشبیه موجب تنوع و رنگارنگی آن شده است. این عناصر شامل عناصر مربوط به طبیعت، عناصر دینی، قراردادی، انتزاعی، انسان، حیوان و اشیا می‌شود. نکته دیگر درباره تشبیهات این مثنوی محسوس‌بودن آنها به لحاظ طرفین تشبیه است. کوشش شاعر برای هرچه ساده‌تر ساختن و در نتیجه قابل‌فهم گرداندن معانی و مضامین تحفه‌الاحرار برای همگان از یک‌طرف و خالی‌بودن اشعار او از اغراق‌های شاعرانه از طرف دیگر موجب گرایش وی به استفاده از این‌گونه تشبیهات گردیده است. باین‌حال گه‌گاه در شعر اونشانه‌هایی از تشبیهاتی که مشبه به آنها عنصری انتزاعی و غیرمادی است، به چشم می‌خورد همچون تشبیه بادیه و صحرای وسیع به «امل و آرزو» و «اجل»:

بادیه پهن چو صحن امل دور چو از دیده عاقل اجل

(هفت اورنگ، ۳۹۳)

چند نمونه از تشبیهات تحفه‌الاحرار:

تشبیه «الف» بسم‌الله الرحمن الرحیم به درخت میوه‌دار و «ل» به «طره حور»:

هر الف از وی شجر میوه‌ناک میوه آن معرفت ذات پاک
طره حور است در او لام‌ها بهر دل دیده‌وران دام‌ها

(هفت اورنگ، ۳۶۸)

تشبیه عرصه گیتی به باغ، ثریا به شاخ شکوفه و شفق سرخ به لاله حمرا:

عرصه گیتی که بود باغ‌سان تربیت لطف تو اش باغبان
شاخ شکوفه است ثریا در آن سرخ شفق لاله حمرا در آن

(هفت اورنگ، ۳۷۲)

تشبیه حرکت براق به جستن تیر از کمان:

رفتن او جستن تیر از کمان جستن او حجت طی مکان

(هفت اورنگ، ۳۷۸)

تشخیص یا به عبارت دیگر حالات و حرکات انسانی‌بخشیدن به موجودات غیرذی‌روح از دیگر صورخیال شاعرانه در شعر جامی است. وی بخصوص در جاهایی که دست به توصیف می‌زند از این صورت خیالی استفاده می‌کند و بدین طریق سخن خود را از آب و رنگ و جلوه بیشتری برخوردار می‌سازد. البته استفاده از تشخیص در تحفه‌الاحرار به گستردگی تشبیه نیست و آنچه هم که هست بیشتر یادآور حرکت او در جاده سنت‌های ادبی و پایبندبودن به تبعیت هرچه بهتر از الگوی خود یعنی نظامی و مخزن‌الاسرار اوست.

یکی از جاهایی که شخصیت‌بخشیدن به عناصر گوناگون در آن پررنگ‌تر است، وقتی است که شاعر از سیر و سلوک خود سخن می‌گوید و همچون نظامی^{۲۰} به توصیف باغی زیبا می‌پردازد که در آن باغ قدم نهاده و زیبایی‌های آن وی را مسحور خود ساخته است. در اینجا گویی هر چیزی از حیات و شعور انسانی بهره دارد و چون انسان می‌اندیشد، می‌خندد، حرکت می‌کند و ...:

گل که به تجرید بود رهنمون	نقد خود آورده ز خرقة برون
غنچه به تعظیم طریق ادب	از سخن و خنده فرو بسته لب
کرده بنفشه چو مراقب نشست	با قد خم داده سرافکنده پست
قمری و بلبل زده راه سماع	مستمعان کرده به وجد استماع

(هفت اورنگ، ص ۳۹۲)

کنایه نیز از جمله صورخیال شاعرانه است که جامی در تحفه‌الاحرار بارها از آن استفاده کرده است. غالب این کنایات از نوع کنایات فعلی است. بسیاری از این تعبیر کنایی همان‌هایی است که در آثار ادبی پیش از جامی معمول بوده و از جمله در مخزن‌الاسرار به کار رفته است. از میان کنایات رایج در تحفه‌الاحرار آنچه به آسمان یا فلک و جهان مربوط می‌شود بیشتر از دیگر کنایات است. شایع‌بودن این‌گونه تعبیر کنایی در میان مردم طبعاً از تأثیر هنری آنها کاسته است، اما همان‌طور که بارها اشاره کرده‌ایم جامی در این اثر خویش در پی گریز از هنجارهای طبیعی زبان و سنت نیست بلکه تنها به پدیدآوردن اثری به شیوه گذشتگان و موعظه و تعلیم به زبان نظم می‌اندیشد. نمونه‌هایی از این دست تعبیر کنایی را در بخش گفتگو پیرامون عناصر زبانی همین نوشتار (قسمت ترکیبات) آورده‌ایم، بنابراین شاید نیازی به تکرار مجدد آن نباشد.

عناصر موسیقایی - موسیقی شعر غالباً حاصل وزن و قافیه و انواع آرایه‌های لفظی و معنوی است. این موسیقی که از آن به موسیقی بیرونی، کناری و درونی تعبیر می‌شود^{۲۱} در بعضی قالب‌های شعری همچون غزل با زمینه مساعدتری جهت بروز در همه ابعاد خود را دارد. اما در قالب‌هایی چون مثنوی نقش موسیقی درونی چشمگیرتر است.

در تحفه‌الاحرار، جامی از برخی صنایع لفظی و معنوی بدیع، خواه به صورت طبیعی و خواه به شکل تصنعی، استفاده کرده است. از آن میان صنعت‌هایی چون مراعات‌النظیر، جناس، تضاد و موازنه جلوه بیشتری دارند و در مجموع موسیقی شعر او بیشتر حاصل بهره‌جویی وی از این آرایه‌ها است. البته ناگفته نماند که نوع موضوعات مطرح‌شده در این مثنوی اجازه صنعت‌پردازی‌های گسترده را به شاعر نمی‌دهد و او بیش از آن که بخواهد خود را در بند صنعت‌گری‌های تصنعی گرفتار کند به چگونگی القای معانی و مضامین سخنان خود به مخاطبان می‌اندیشد.

در پایان این نوشتار، اگر چه شاید چندان ضرورت هم نداشته باشد، از آنجا که بارها به تأثیرپذیری شاعر از نظامی و احیاناً بعضی شاعران دیگر اشاره کردیم، به نقل چند بیت از ابیاتی که این تأثیرپذیری در آنها بسیار مشهود است می‌پردازیم.

جامی :

هست صلاى سر خوان کریم / ص ۳۶۷

بسم الله الرحمن الرحيم

نظامی :

هست کلید در گنج حکیم / مخزن، ص ۲

بسم الله الرحمن الرحيم

جامی :

کارگذارن‌سده مسردان کسار

قبله هر سر که سجودیش هست / ص ۳۶۹

روز برآرنده شب‌های تار

واهب هر مایه که جودیش هست

نظامی :

روز بـــــر آرنـــــده روزی خـــــوران پرورش آموز درون پـــــروران
مخترع هر چه وجودیش هست / مخزن، ص ۳ مبدع هر چشمه که جودیش هست

جامی :

خامه کش نامه تقصیرها / ص ۳۷۰ سرشکن خامه تدبیرها

نظامی :

عذرپذیرنده تقصیرها / مخزن، ص ۳ خام کن پخته تدبیرها

جامی :

کو لمن الملک فرازد علم / ص ۳۷۵ جز تو کسی نیست به ملک قدم

نظامی :

کو لمن الملک زند جز خدای / مخزن، ص ۳ کیست در این دیرگه دیربای

جامی :

راه خلاف آمد عادت بود / ص ۴۰۰ رکن نخستین که شهادت بود

نظامی :

قافله سالار سعادت بود / مخزن، ۱۰۸ هر چه خلاف آمد عادت بود

جامی :

هست نه و نیست نه همچون خیال / ص ۳۵۲ روی نمود آدمیی با جمال

مولانا :

نیست بود و هست بر شکل خیال / دفتر اول، ص ۶ می رسید از دور مانند هلال

جامی :

ضد متبیین نشود جز به ضد / ص ۳۷۴ در خم این دایره هزل و جد

مولانا :

زانک باسرکه پدیداست انگبین / دفتر اول، ص ۱۹۸ زانک ضد را ضدکند ظاهر یقین

یادداشت‌ها

- ۱- مؤسس سلسله نقشبندیه خواجه شمس‌الدین محمد بخاری معروف به شاه نقشبند است. غیر از عنوان نقشبندیه، این فرقه به نام خواجهگان هم خوانده می‌شدند و غالباً حوزه فعالیت‌های آنان ماوراءالنهر بود. برای آشنایی بیشتر با این سلسله نگاه کنید به کتاب « دنباله جستجو در تصوف ایران »، تألیف دکتر عبدالحسین زرین‌کوب، تهران، امیرکبیر، ۱۳۶۲، صص ۲۰۶ - ۲۱۵.
- ۲- رک : تاریخ ادبیات در ایران، دکتر ذبیح‌الله صفا، جلد چهارم، تهران، فردوسی، ۱۳۶۳، ص ۳۶۰.

- ۳- رک : با کاروان حله، دکتر عبدالحسین زرین کوب، چاپ هشتم، تهران، علمی، ص ۲۹۲.
- ۴- مثنوی‌های هفت اورنگ جامی به ترتیب عبارتند از : سلسله‌الذهب، سلامان و ابسال، تحفه الاحرار، سبحة‌الابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خردنامه اسکندری.
- ۵- مخزن‌الاسرار که نخستین مثنوی از خمسة نظامی است در بحر سریع (مفتعلن، مفتعلن، فاعلن) سروده شده است. ستایش پروردگار، نعت پیامبر (ص)، بیان ارزش سخن و جایگاه شعر، توصیف دل و خلوت شبانه و سیر و سلوک شاعر و برخی موضوعات دیگر، بخش اول این منظومه را به خود اختصاص داده است. در بخش بعدی شاعر بیست مقالت را آورده که هر کدام با حکایتی همراه است و بیشتر متضمن مضامین اخلاقی است.
- ۶- از جمله موارد اختلاف عناوین بخش‌ها می‌توان به مقالت‌هایی که جامی در نماز، روزه، زکات و حج ترتیب داده اشاره کرد که در سخن نظامی از این مقوله‌ها خبری نیست. و از موارد مشابه مقالتی را که عنوان آن « در آفرینش آدم » است باید نام برد.
- ۷- موضوعاتی از این دست در بخش‌های مختلف هر دو منظومه (مخزن‌الاسرار و تحفه‌الابرار) صرف‌نظر از تفاوت عناوین بخش‌ها و مقالات به طور پراکنده دیده می‌شود. این امر حاکی از توجه جامی به طرح بسیاری از این موضوعات در اثر خود است اما ذیل عناوینی که کمتر با عناوین مخزن‌الاسرار شباهت دارد.
- ۸- هر چند پرداختن به صفات خداوند در آثار متکلمان، حکیمان و عارفان امری عادی و طبیعی است، اما بسیاری از شاعران هم که از علوم گوناگون بهره داشتند و در فضایی که فرهنگ اسلامی بر آن سایه افکنده بود، تربیت شده بودند در جاهایی از سخن خود که آن را مناسب می‌دیدند، به طرح این گونه موضوعات توجه نشان می‌دادند همچون فردوسی، ناصر خسرو، سنایی و دیگران. نظامی هم که جامی پیوسته به او نظر داشته، هم در مخزن‌الاسرار و هم در دیگر مثنوی‌های خود از توجه به این موضوع غفلت نکرده است.
- ۹- علی بن محمد جرجانی در کتاب « التعریفات » خود درباره اهل تشبیه و تنزیه می‌گوید :
 الْمُشَبَّهُ قَوْمٌ شَبَّهُوا اللَّهَ بِالْمَعْلُوقَاتِ وَ مَثَلُوهُ بِالْحَادِثَاتِ . (رک : التعریفات، علی بن محمد جرجانی، بیروت، انتشارات دارالکتب اللبنانی، ص ۲۲۸).
 التَّنْزِیْهُ عِبَارَةٌ عَنْ تَعْبِیدِ الرَّبِّ عَنْ أَوْصَافِ الْبَشَرِ . (التعریفات، ص ۸۱)
- ۱۰- نک : نقدالنصوص فی شرح نقش‌الفصوص، عبدالرحمان جامی، تصحیح ویلیام چیتیک، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۴۹.
- ۱۱- برای آشنایی بیشتر با خصوصیات این عوالم نگاه کنید به : هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، چاپ هفتم، تهران، مهتاب، صص ۳۷۰ - ۳۷۱.
- ۱۲- این سخن را به عنوان حدیث نبوی غالباً صوفیه در آثار خود مورد توجه قرار داده‌اند، آنگاه کمابیش در دیگر آثار هم بدان استناد کرده‌اند. از جمله رک : مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران، علمی و فرهنگی، ص ۳۷.
- ۱۳- رک : هفت اورنگ، صص ۳۷۹ - ۳۸۰.
- ۱۴- همان، ص ۳۸۴.
- ۱۵- از جمله این ابیات است :
 کبش منی را به مناریز خون نفس دنی را به فنا کن زبون
 سنگ به دست آر ز رمی جمار دیو هوا را کن از آن سنگسار
 رک : هفت اورنگ، ص ۴۱۰.
- ۱۶- نظامی در بیان تفاوت دل حقیقی و دل مادی می‌گوید :
 دل اگر این مهره آب و گل است خر هم از اقبال تو صاحب‌دل است
 رک : مخزن‌الاسرار، نظامی گنجوی، تصحیح حسن وحید دستگردی، تهران، علمی، ص ۴۷.
- ۱۷- امام محمدغزالی درباره دل می‌گوید : چون حدیث دل کنیم بدان که این حقیقت را می‌خواهیم که گاه‌گاه آن را روح گویند و گاه‌گاه آن را نفس گویند و بدین دل نه آن گوشت پاره می‌خواهیم که در سینه نهاده است از جانب چپ، که

- آن را قدری نباشد و آن ستوران و مرده را باشد ... رک : کیمیای سعادت، ابوحامد امام محمدغزالی طوسی، به کوشش حسین خدیوچم، تهران، علمی و فرهنگی، ۱۳۶۱، ج ۱، ص ۱۵.
- ۱۸- از جمله رجوع شود به کتاب مرصادالعباد، نجم‌الدین رازی، صص ۲۲۶ - ۲۳۵.
- سعدی در جایی از بوستان در این مورد می‌گوید :
- مردان به قوت ز طفلان کم‌اند مشایخ چو دیوار مستحکم‌اند
بیاموز رفتار از آن طفل خرد که چون استعانت به دیوار برد
- رک : بوستان سعدی، تصحیح دکتر غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی، ۱۳۶۳، ص ۱۹۲.
- ۱۹- رک : خسرو و شیرین، نظامی گنجوی، تصحیح حسن وحیددستگردی، تهران، علمی، صص ۳۳ - ۳۵.
- ۲۰- نظامی در خلوت اول که به پرورش دل اختصاص یافته در توصیف باغ خیالی خویش در سطحی گسترده از صورت خیالی تشخیص استفاده کرده که به شعر او جلوه‌ای خاص بخشیده است. رک : مخزن‌الاسرار، تصحیح حسن وحید دستگردی، صص ۵۲ - ۵۸.
- ۲۱- این سه نوع از موسیقی را آقای دکتر محمدرضا شفیعی‌کدکنی در کتاب موسیقی شعر خود مطرح کرده است. رک : موسیقی شعر، مؤسسه انتشارات آگاه، چاپ دوم، ۱۳۶۸، ص ۳۹۱ - ۳۹۳.

منابع و ماخذ

- جامی، نورالدین عبدالرحمان (۱۳۷۰) نقدالنصوص فی شرح نقش‌القصوص، تصحیح ویلیام چیتیک، تهران، علمی و فرهنگی.
- _____ (۱۳۷۵) هفت اورنگ، تصحیح مرتضی مدرس گیلانی، تهران، مهتاب.
- جرجانی، علی‌بن‌محمد (۱۹۹۱ م) التعریفات، بیروت، دارالکتب اللبنانی.
- رازی، نجم‌الدین ابوبکر بن محمد (۱۳۶۵) مرصادالعباد، به اهتمام محمدامین ریاحی، تهران، علمی و فرهنگی.
- زرین کوب، عبدالحسین (۱۳۷۳) : با کاروان حله، تهران، علمی.
- _____ (۱۳۶۳) دنباله جستجو در تصوف ایران، تهران، امیرکبیر.
- سعدی، مصلح‌بن‌عبدالله (۱۳۶۳) بوستان، تصحیح غلامحسین یوسفی، تهران، خوارزمی.
- شفیعی کدکنی، محمدرضا (۱۳۶۸) : موسیقی شعر، تهران، آگاه.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) تاریخ ادبیات در ایران، جلد چهارم، تهران، فردوسی.
- غزالی، ابوحامد (۱۳۶۱) کیمیای سعادت، به کوشش حسین خدیوچم، تهران، علمی و فرهنگی.
- نظامی، ابومحمد الیاس بن یوسف : خسرو و شیرین، تصحیح حسن وحیددستگردی، تهران، علمی.
- _____ : مخزن‌الاسرار، تصحیح حسن وحیددستگردی، تهران، علمی.

شعر بازاری در قرن نهم با رویکردی به جامعه‌شناسی تاریخی و ادبی

دکتر مصطفی ندیم*

چکیده

قرن نهم هجری یکی از دوره‌های مهم در تاریخ ادبیات ایران و به ویژه نظم فارسی است. در منابع از تعداد زیاد شاعران در این عهد یاد شده است. آنچه در مورد این تعداد شاعر در این دوره جالب و مهم است آن است که شاعران این قرن از طبقات مختلف اجتماعی بوده، تنها شاعران رسمی را در بر نمی‌گرفتند. این شاعران از طبقه شاهزاده‌گان تیموری و وابستگان درباری آنها، امرای شاعر، شاعران اهل هنر و بالاخره شاعرانی از طبقه عوام بودند که از بین آنها بسیاری را اهل حرفه و پیشه تشکیل می‌دادند. پرسشی که مطرح می‌شود این است که کثرت شاعران غیر رسمی و به ویژه شاعرانی از طبقه پیشه‌وران یا به اصطلاح شاعران بازاری در این دوره به چه دلیل بوده است! این مقاله بر آنیم با طرح مساله از دیدگاه جامعه‌شناسی تاریخی و جامعه‌شناسی ادبیات به بررسی و تحلیل این موضوع بپردازیم، در نتیجه نوع شعر، آرایه‌های ادبی و به طور کلی ویژگی‌های شعری این شعرا مورد بحث نیست و تنها وجود این شاعران و تعداد زیاد آنها از دیدگاه اجتماعی مورد موشکافی قرار می‌گیرد.

واژگان کلیدی: شاعران بازاری (پیشه‌ور)، شاعران رسمی، طبقه پیشه‌ور، جامعه‌شناسی تاریخی و ادبیات.

مقدمه

حمله مغولان به ایران را باید یکی از بزرگترین فجایع تاریخ ایران قلمداد کرد. فرهنگ و تمدن ایران زیر سم ستوران مغول چنان ضربه دید که تا چند دهه بعد از این نتوانست قد راست کند. آورده‌اند که مغولی از حمام بیرون آمده بود و یک ایرانی را گرفت و چون قصد داشت او را با شمشیر خود از بین ببرد، متوجه شد که شمشیرش را در حمام جای گذاشته است. پس از آن مرد خواست تا همانجا بماند تا او شمشیرش را از حمام بیاورد، سپس به حمام رفته شمشیر خود را آورد و مرد همچنان ایستاده بود و مغول آن مرد را بکشت.^۱

اگرچه در صحت این روایت تردید وجود دارد اما وجود امثال این ماجرا به ما می‌گوید که تن رنجور ایرانی را سراپا ترس فراگرفته است و دیگر اینکه انگیزه‌ای برای زنده ماندن ندارد و ناامیدی و یأس در تمامی وجود او رخنه کرده است. چند دهه طول کشید تا به همت بزرگان ایرانی و بیش از همه فرهنگ دیرپا و با شکوه ایرانی مغولان بیابانگرد شهرنشین شوند، دین ابتدایی خود را رها کرده مسلمان شوند و فرهنگ و تمدن ایرانی را

* استادیار، گروه تاریخ، دانشگاه شیراز.

بپذیرند اما تا آخرین ایلخانان مغول هنوز وجود سنت‌های مغولی در دربار ایلخانان و بی‌توجهی یا صحیح‌تر بگوییم عدم درک برخی آداب ایرانی در نزد آنان مشهود بود.^۲

یکی از این آداب توجه به شعر و شاعری در دربار به مناسبت‌های مختلف بود. بنا به رسم معمول طی چند قرن، شاه در مناسبت‌هایی چون جشن‌های ملی و اعیاد مذهبی بزرگان را به حضور می‌طلبید. پیش از شروع مراسم، شعرا به سرودن اشعار خود می‌پرداختند. نخست شاه مورد مدح و ستایش قرار می‌گرفت و سپس شعر یا اشعاری به مناسبت واقعه خجسته چون جشن و عید و پیروزی در جنگ و غیره سروده می‌شد. در بین نزدیکان شاه و در دربار معمولاً علما و دانشمندان نیز حضور داشته، در نتیجه سرودن شعر در این فضا کار ساده‌ای نبود و هر کسی در خود نمی‌دید که در بین این جمع شعر بخواند و البته هر شاعری نیز به راحتی برای این مجلس انتخاب نمی‌شد.

از مدتها پیش برخی از بزرگان همچون وزیران و امرا نیز به تقلید از شاهان در دربار کوچک خود چنین مجالسی را ترتیب می‌دادند و شاعران غیر از شاه از سوی این افراد نیز مورد حمایت قرار می‌گرفتند. ایلخانان مغول با همه تغییر در روش مملکتداری و رفتار با مردم نسبت به پیشینیان خود، علاقه چندانی به برگزاری این گونه مجالس نداشتند. در این موقعیت آن گروهی که از شاعران حمایت می‌کردند بیشتر وزراء و دیوانسالاران ایرانی دربار ایلخانان بودند.^۳

دوره فترت بین حکومت ایلخانان تا سلسله تیموریان را در تاریخ ادبیات ایران و به ویژه ادبیات منظوم باید دوره‌ای انتقالی دانست. در این دوره به دلیل وضعیت سیاسی ملوک‌الطوایفی و جنگ‌های پی در پی بین رقیبان سیاسی، در ایران حاکمیت دیرپای بزرگی شکل نگرفت و در هر گوشه‌ای از ایران حکومت‌های محلی بوجود آمدند. در این دوره آنچه موجب بقای سنت شعر و شاعران در دستگاه حاکمیت و به طور کلی شعر رسمی گردید حمایت دیوانسالاران ایرانی و وزراء از شاعران بود. با این حال این رسم هرگز مانند گذشته نبود و در مقابل شعر غیر رسمی مجال بروز یافت. صفا در این مورد با دقت به بررسی پرداخته است.

«نکته‌ای که درین میانه قابل توجه است آنکه با حمله مغول و برچیده شدن دربارهای حامی شعر و ادب فارسی طبعاً شعر و نثر از دربارهای اصلی و مراکز بزرگ حکومت بیرون رفت و بیشتر در دربارهای کوچکی که از عهد ایلخانان تا حمله تیمور در ایران موجود بود و یا در ظل حمایت خاندانهای وزرات و ریاست باقی ماند و با این کیفیت شرایط دشواری که برای تربیت شاعران و نویسندگان رسائل در دوران پیشین وجود داشت از میان رفت و مخصوصاً شاعری بیشتر جنبه عمومی یافت تا درباری ...» (صفا، ۱۳۶۳، ۳۰۶)

با این حال در این دوره برخی حاکمان همچون خاندان آل اینجو و آل مظفر به هنر و ادب توجه داشتند اما چنانکه گفتیم جنگ‌های دائمی در این دوره و مدت کوتاه حکومت این خاندانها فرصت کافی برای توجه بیشتر به هنر و ادب را فراهم نکرد.

رواج شعر غیر رسمی و به ویژه در میان عوام در دوره تیموری بیشتر شد. اگرچه تیمور خود از ترکان جغتایی و از اولوس جغتای و وابسته به مغولان بود، اما محل نشو و نما ی او یعنی سمرقند بر ترکان این منطقه و از جمله تیمور تأثیر زیادی گذارد. تیمور خود مسلمان بود و با زبان فارسی و فرهنگ ایرانی آشنا بود. تیمور را می‌توان تا حدودی شخصیتی تضادگونه دانست. فرمان وی در کوچاندن اجباری هنرمندان، معماران و ادیبان ایرانی برای ارتقای جایگاه فرهنگی سمرقند در مقایسه با شخصیت خونخوار وی عجیب است.

برخی از مورخان توجه تیمور به هنر راه تظاهر وی به هنر دوستی می‌دانند اما خاستگاه تیمور و توجه جانشینان وی به هنر و ادب و حتی هنرمند بودن آنها نشان می‌دهد که تیمور را باید جنگجوی هنردوست دانست.^۴

آنچه مسلم است این است که پسران و نوه‌های تیمور در همان دوره قدرت تیمور نیز زیردست معلمان و استادان ایران تعلیم و تربیت یافته با هنر و ادب ایرانی به خوبی آشنا شده بودند و به همین دلیل به تشویق هنرمندان و ادیبان می‌پرداختند.

حمایت شاهزاده‌گان تیموری از ادبا موجب شد تا رسم دیرین یاد شده و حضور شاعران در دربار و شاعران رسمی و وظیفه‌گر دوباره احیا گردد. از لحاظ سیاسی نیز تیموریان برای کسب حمایت معنوی از سوی ایرانیان و تطبیق دادن بیشتر خود با جامعه ایرانی و مهمتر از همه در یک کلمه کسب مشروعیت سیاسی به زبان فارسی اهمیت زیادی می‌دادند. این ویژگی در نزد ترکمانان آق قوینلو و قراقوینلو و حتی شاهان ازبک نیز صدق دارد. دیگر اینکه وجود شاعران وظیفه‌گیر متعدد در دربار شاهان، پرداخت صله، وجود ملک‌الشعرا و تشویق شاعران به نوعی نشان دهنده ثروت و شکوه این شاهان در نزد رقبای سیاسی خود بود. در واقع کثرت شعرا نوعی پرستی اجتماعی را به همراه داشت.

این توجه زیاد به شاعری به ویژه پس از دوران سخت مغولی، موجب شد تا شعر و شاعری به یکباره رواج زیادی یابد تا آنجا که شاعری جزئی از زندگی مردم تلقی شود. کثرت شاعران در این عهد محقق را به نوعی تعجب و تردید وا می‌دارد.^۵ چرا پس از مدتها مجالس شعر تشکیل می‌شود. در منابع از دو مجلس شعر یکی توسط امیر علیشیر نوایی و دیگر نورالدین عبدالرحمن جامی سخن رفته است. (صفا، ۱۳۶۴، ۱۶۳) اما به نظر می‌رسد که این مجالس رسمی و شناخته شده است و به احتمال زیاد مجالس دیگری در بین طبقات مختلف اجتماعی وجود داشته است. بررسی نوع اشعار دوره تیموری و ضعف و قوت این اشعار بر ما معلوم می‌دارد که سرودن شعر از سوی افرادی صورت گرفته که نحوه شعر گفتن آنها با گذشتگان تفاوت داشته است. چنانکه می‌دانیم در دوره رواج سرایش شعر و رشد شعر فارسی، شاعران برای کسب ادب به نزد استادان فن رفته پس از کسب معلومات، شعر گفتن را آغاز می‌کردند.

این شاعران پس از طی کسب مدارج عالی‌تر در نهایت به شاعران رسمی و وظیفه‌گیر در دربار وزیران، امیران محلی و سلاطین در می‌آمدند و یا گروهی که علایق و صیغه‌های عرفانی داشتند طبع و ذوق شعری خود را با سرودن اشعار عرفانی نشان می‌دادند و چه بسا با دربارهای بزرگان مملکت نیز سروکاری نداشتند. اگرچه در این دوره‌ها از وجود شاعران بی سواد و تعلیم نیافته خبری نداریم اما مطمئناً شعر تنها در انحصار گروهی خاص و یا صرفاً با کسب معلوماتی خاص فراهم نمی‌شد اما رسیدن به مدارج عالی نیز بدون این معلومات بسیار سخت بود و دیگر اینکه راهیابی به دربار امیران و شاهان و کسب وجهه و ثروت از سوی این گروه بسیار سخت و تقریباً غیرممکن بود.

اما در قرن نهم و به ویژه تا اواسط دوره تیموریان سرودن شعر و خاستگاه شاعران با گذشته تفاوت فاحشی دارد. بررسی زندگی شاعران و حرفه آنها، ضعف اسلوبهای شعری و حتی رواج انواع شعر نشان می‌دهد که عموم این شاعران بدون کسب معلومات شاعری همچون گذشتگان گام در این راه داشتند و آنچه مهم است این است که نسبت به گذشته تعدد شاعرانی با حرفه‌های پیشه‌وری امری تازه و در خور توجه است.^۶

مجدداً تکرار می‌کنم که این مقاله از دیدگاه جامعه‌شناسی تاریخی و ادبی به فروگشایی مسئله می‌پردازد و نوع شعر و ویژگی‌های شعر و شعرا مد نظر قرار نمی‌گیرد.

برای توضیح این مطلب باید گفت که از عمده‌ترین حامیان شاعران رسمی در تاریخ ادبیات ایران به ویژه تا پیش از حمله مغول اشرافیت زمین‌دار بود. تا پیش از سلطه ترکان اشرافیت زمین‌دار را ایرانیان تشکیل می‌دادند و این گروه بنا به آداب و رسوم که ریشه در گذشته دارد مروج شعر فارسی و حامی شاعران بودند. اگرچه پس از تشکیل سلسله غزنویان، سلطه ترکان بر حاکمیت سیاسی ایران سایه انداخت اما این سلطه صرفاً در امور سیاسی بود و نتوانست بر جامعه و فرهنگ ایرانی غالب آید چنانکه سلطان محمود خود برای تطبیق با جامعه ایرانی به شاعران توجه خاص نشان می‌داد چرا که او هم به اشرافیت زمیندار و هم به دیوانسالاران ایرانی که هر دو حامی شاعران و زبان فارسی بودند نیاز داشت.^۷

حاکمیت‌های ترک بعدی نیز به این مسئله توجه زیادی نشان دادند و در نتیجه حمایت از شعر و شاعری و توجه به شعر به عنوان پل ارتباطی بین حاکمیت سیاسی و بزرگان ایرانی و مردم اهمیت داشت. اما حمله مغول به ایران بر هم زننده این معادلات و توازن سیاسی و اجتماعی بود. سلطه مغول بر ایران تنها یک سلطه سیاسی و کسب حاکمیت نبود بلکه فرهنگ ایرانی تحت سلطه مغولان درآمد و در طی آن بر فرهنگ ایرانی ضربه شدیدی وارد شد.

از لحاظ سیاسی و اقتصادی از دوره سلجوقیان در کنار اشرافیت زمیندار ایرانی اشرافیت زمیندار ترک نیز به وجود آمد اما با حمله مغولان همچون دیگر جنبشهای فرهنگی، اقتصادی و اجتماعی بر پیکر اشرافیت زمیندار ایرانی نیز ضربه مهلکی وارد شد. تنها در چند دهه بعد در زمان آخرین ایلخانان مغول شرایط اجتماعی تا اندازه‌ای تغییر کرد.

در این دوره با نفوذ دیوانسالاران ایرانی که آنان نیز حامی شعر و شاعری بودند، به شعر توجهی دوباره شد اما یورشهای تیمور سیر رواج شعر فارسی را مجدداً متوقف ساخت.

چنانکه در ابتدای سخن گفتیم چهره و عملکرد تیمور تضادگونه است. در یورشهای تیمور شهرهای زیادی ویران شد و بر اقتصاد شهری لطمه زیادی وارد شد، اما تفاوت فاحش تیمور با چنگیزخان در این نکته مهم بود که تیمور به سرعت به مرمت و آبادانی شهرها پرداخت. مرمت جاده‌ها و به ویژه امنیت در این راهها رواج تجارت و پیشرفت اقتصاد شهری و طبقه پیشه‌وری را به همراه داشت.

در مجموع سرکوبی اشرافیت زمیندار ایرانی حامی شعرای رسمی، پیشرفت شهرها نسبت به دیگر جوامع ایرانی در مدت کوتاه، رواج زبان ترکی و حتی شعر ترکی موجب شد تا قیود و قواعد ادبی که توسط استادان شاعر رعایت می‌شد به کنار برود و در واقع قریحه و ذوق و طبع شعری بر زبان و قواعد ادب شعری برتری یابد. اما چنانکه گفتیم توجه شاهزادگان تیموری به هنر و ادبیات و همچنین وجود وزیران دانشمند و همان بزرگان ایرانی شعر ایرانی را به مسیر اصلی خود کشاند.

منظور از مسیر اصلی خاستگاه شعر در نزد عوام یا شاعران رسمی نیست. بلکه منظور وزانت شعری و توجه به قوت و اسلوب شعری است چنانکه برخی از همین شاعران پیشه‌ور با وجود طبع نیک و سرودن اشعار قوی به دربار راه یافتند و در سلک شاعران رسمی درآمدند.^۸

بهترین منبع ما برای شناخت شاعران پیشه‌ور در دوره تیموری، تذکره مجالس النفائس اثر امیرعلیشیر نوایی است.

وی در بخش‌های مختلف کتاب خود امرای شاعر، وزرای شاعر، علما، فقها و طبقات دیگر شاعر را معرفی می‌کند. امیرعلیشیر بخش ششم از مجلس نهم کتاب خود را به «ذکر لطایف سایر عوام» اختصاص داده است. در

این بخش از پانصد و پنجاه و دو نفر شاعر که از پیشه‌وران می‌باشند، یاد شده است که البته شغل ۱۷ نفر از این تعداد به طور دقیق یاد شده و از آنجا که همه در این بخش آورده شده‌اند معلوم می‌گردد که همگی از بازاریان و پیشه‌وران بوده‌اند. ملاحاجی محمد فوطه‌فروش، ملاصادق گلگار، مولانا حیدر کلوجه‌پز، خواجه حافظی حکاک، ملاحاجی محمد نقاش، ملادرویش محمد روغن‌کار، ملافیض کاردرگر، ملاشاه محمد ابریشم کار، ملامقصود تیرگر، ملاصدر لاجوردشور، ملاخلقی بزاز، ملااحمد سراج، از جمله این شاعران هستند.

هرچند امیرعلیشیر نوایی این شاعران را به اختصار معرفی کرده است اما از همان بیان کوتاه نیز می‌توان به برخی مسائل اجتماعی پی برد. امیر علیشیر ابتدا محل سکونت شاعر را معرفی می‌کند، سپس شغل وی، و بعد در صورت اطلاع از شخصیت شاعر سخن می‌گوید به عنوان نمونه مردی خوش‌خلق است یا مردی نامراد است، رند و لالایی است و غیره. بعد از وضعیت علمی و ادبی او سخن می‌گوید:

امیر علیشیر که خود شاعر و ادیب است شعر عموم این شاعران را تأیید می‌کند. طبع نیک دارد، ابیات نیک دارد، طالب علمست، شعرش بد نیست، رباعی را خوب بلد است. این گفته‌ها نشان می‌دهد که این حدود ۶۰۰ شاعر از جمله شاعرانی بوده‌اند که شعرشان مورد قبول بوده است و گر نه غیر از این افراد باید شاعران زیاد دیگری نیز وجود داشته باشند که شعر آنها قابل بیان در تذکره امیرعلیشیر نباشد. در آخر امیر علیشیر مطلعی از شعر شاعران را می‌آورد.

چنانکه گفتیم برخی از این شاعران بازاری موفق به کسب مدارج بالا و ورود به دربار شاهان و امرا می‌شوند. موضوعی که پیش از این کمتر سابقه داشته است.

به گفته امیرعلیشیر مولانا حیدر کلوجه‌پز مردی عامی است که در بازار به کلوجه‌پزی مشغول بوده اما اینک از شعرای مقرر شهر هرات است. (امیرعلیشیر نوایی، ۱۳۶۳، ۱۵۲)

یا مانی کاسه‌گر مازندرانی که با سرودن غزل‌های نیکو به دربار محمدحسن میرزا پسر سلطان حسین بایقرا راه یافته، از مداحان او می‌شود. (نفیسی، ۱۳۴۴، ۳۱۳)

درویش دهکی اهل قزوین ابتدا جولاهی می‌کرده اما به سبب اشعار وزین به مجلس سلطان یعقوب راه می‌یابد. (همان، ۳۱۶) و یا مولانا حسنعلی روغن‌گر که به سلک شاعران دربار سلطان حسین بایقرا در می‌آید. (همان، ۳۲۶) و یا ابواسحق اطعمه که ابتدا حلاج بوده اما به سبب طبع نیکو و اشعار خاصش از نزدیکان اسکندر بن عمر می‌شود. (همان، ۲۹۷)

توجه به شغل این شاعران و پیشینه شاعری و کسب مراتب شاعری بر ما معلوم می‌دارد که بعید است که افرادی همچون کلوجه‌پز یا کاسه‌گر یا روغن‌گر مراتب شاعری را در نزد استادان فن کسب کرده باشند. با این تفصیل در مجموع باید رواج شعر غیررسمی^۱ را از جنبه جامعه‌شناسی ادبیات، ضعف شدید اشرافیت زمیندار ایرانی حامی شعر رسمی و در مقابل اهمیت جامعه شهری از اواخر دوره ایلخانان و سپس در دوره تیموریان دانست.

بررسی جامعه‌شناسی تعداد زیاد شاعران بازاری و از طبقه عوام در این دوره را باید از جنبه دیگری نیز مورد بررسی قرار داد و آن انگیزه و دلایل سرودن شعر از سوی این طبقه است.

بخشی از بررسی این جریان به فرصت زیادی نیاز دارد و آن موضوع اهمیت شعر و نقش آن در مبارزات اجتماعی در جامعه ایرانی است و تنها مربوط به این دوره خاص نمی‌گردد. از دوره پیش از اسلام و به ویژه پس از دوره اسلامی، ایرانیان از شعر به عنوان سنگری برای حفظ فرهنگ اصیل ایرانی، انسانیت انسان و حتی مبارزات اجتماعی استفاده می‌کردند و این کارکردها بنا به موقعیت زمانی و مکانی، استفاده متفاوت داشته است. در عهد تیموریان و در قرن نهم سرایش شعر به دلایل و با انگیزه‌های متفاوتی سروده می‌شد.

برخی از شاعران با انگیزه ارتقاء از طبقه متوسط شهری به طبقات بالای اجتماع به شعر روی آوردند. نمونه این افراد را پیش از این بیان کردیم.

در مورد درصد این شاعران نمی‌توان آمار دقیق و حتی به نسبت تقریبی را بیان داشت اما از شواهد چنین برمی‌آید که این افراد شمار اندکی را در بر می‌گرفتند.

گروهی دیگر صرفاً با علاقه به شعر و داشتن ذوق و طبع شعری و کمتر برای کسب مال یا موقعیت بهتر اجتماعی به سرودن شعر پرداخته‌اند که تعداد آنها بیشتر از گروه نخست است.

گروه سوم شاعرانی هستند که به نظر می‌رسد شعر آنان در جهت مبارزه با مفاسد اجتماعی، زمامداران فاسد و حتی شاعران رسمی و یا شعر رسمی و شعری که در آن به دردهای مردم توجه نمی‌شود سروده شده است. امیرعلیشیر نوایی در کتاب خود در معرفی شاعران طبقه عوام در ۲۵ مورد این شاعران را با القاب زیر معرفی می‌کند.

خالی از نشانه جنون نیست،^{۱۰} مردی لوند است،^{۱۱} به عشق بازی اشتغال تمام می‌نماید،^{۱۲} در اوایل لوند و اوباش بود،^{۱۳} همیشه در گوشه‌های میخانه اوقات می‌گذرانند،^{۱۴} مردی بی‌تعیین و بی‌قید و لوند است،^{۱۵} مردی نامراد است،^{۱۶} به غایت سفیه و بدزبان و بی‌باک و ملامتی است،^{۱۷} لالابالی و بی‌تعیین است،^{۱۸} در بلاهت ثانی ندارد و ماخلولیا بر او غالب است،^{۱۹} افیون بسیار می‌خورد،^{۲۰} دیوانه و قمارباز و بی‌اعتبار است،^{۲۱} مردی لوند و عاشق‌پیشه و بی‌قید است.^{۲۲}

نباید گفته‌های امیرعلیشیر را تماماً بی‌اعتبار دانست اما نمی‌توان از این نکته غافل شد که به احتمال زیاد امیرعلیشیر که خود وزیر و مرتبط با دستگاه دربار تیموری بوده است از برخی از شاعران مبارز و ضد حکومت با این القاب یاد کرده باشد چنانکه شعر بسیاری از این افراد لالابالی و بی‌قید را از لحاظ اسلوب و وزانت شعری تأیید کرده است. با این وجود غیر از القاب لوند و عشقباز و می‌خوار و افیون‌خوار و قمارباز که کراهت و ناهنجاری آن در نزد عام و خاص مشهود بوده است، بیان القاب نامراد و اوباش و بی‌تعیین و بدزبان و بی‌باک و نمونه‌های آن از سوی امیرعلیشیر شک برانگیز است.

در تأیید این گفته ظهور شعرای منتقد طنزسرا در این دوره و کمی پیش از آن بین طبقات متوسطه شهری قابل تأمل است. عبید زاکانی از بهترین این نمونه‌هاست که خاستگاه اجتماعی وی را باید در حمله مغول به ایران و در قرن هشتم جستجو کرد.

در قرن نهم نوعی شعر هزل‌آمیز و البته انتقادی و حتی مبارزگونه بوجود آمد که در دوره‌های پیش سابقه نداشت. این سبک شعر تضمین غزل‌ها و نیز اشعار گذشتگان همراه با وصف غذا، نوشیدنی و پارچه و لباس با شوخی و کنایه است.

در این جهت معروفترین شاعر ابواسحاق اطعمه است. وی را باید ادامه دهنده و تکمیل کننده راه عبید زاکانی دانست و ساده‌اندگاری است که اشعار این شاعر را صرفاً در توصیف غذا و خوردنی‌ها بدانیم. در این مورد نیز سخن صفا جالب و قابل تأمل است.

«حقیقت امر آنست که ابواسحق با استقبال و جوابگویی و تضمین اشعار پیشینیان و معاصران برای سخن گفتن از مطامع و ملذات نخواست است شکم‌خوراگی خود را ثابت کند بلکه تمام ابیات او نشان از آرزوی ارضا نشده غرایز انسانی در گیر و دار محرومیتها و ناداشته‌های طبقات معین دون طبقات مرفه است.» (صفا، ۱۳۶۴).

شیخ جمال‌الدین ابواسحاق حلاج شیرازی یا بسحق اطعمه در شهر شیراز به شغل حلاجی روزگار می‌گذرانیده است و از جمله شاعرانی است که به دربار راه یافت و در دربار اسکندر بن عمر شیخ از شاهزادگان تیموری از ندیمان مجلس بود.^{۲۳} اما از ماجرای که به وی منسوب است چنین برمی‌آید که ابواسحاق هنوز از خاستگاه مردمی خود به طور کامل جدا نشده است.^{۲۴}

بررسی اشعار ابواسحاق از دیدگاه اجتماعی بسیار نکته‌آموز است. اینکه وی شعر شاعران معروف گذشته را تضمین کرده، برخی را به ریشخند می‌گیرد نشان می‌دهد که وی در عین تعلق به طبقه متوسط شهری فردی اهل مطالعه و در عین حال آشنا با درد جامعه ایرانی بوده است. در واقع ابواسحاق با بیان نمادین در قالب توصیف سفره و غذا بطور غیر مستقیم فسادهای جامعه و دردهای مردم را بیان داشته است. دور از ذهن نیست اگر توصیف غذاهای چرب و شیرین و با مسمای را بیان آرزوهای گرسنگان تنها در بوی سفره ثروتمندان بدانیم.

ابواسحاق را نمی‌توان مخالف حافظ و شاه نعمت‌الله و دیگران دانست، بستر جامعه در روزگار ابواسحاق و استفاده از شعر به عنوان کنایه و بیان دردها را باید انگیزه استفاده از تضمین شاعران دانست نه مخالفت با آنها.^{۲۵}

این گروه سوم از شاعران بیشتر از دو گروه نخست هستند اما فراتر از این تقسیمات نگارنده معتقد است که شاعران این عهد به نوعی با رواج شعر و سرایش شعر فارسی درصدد احیای فرهنگ پارسی و ایرانی برآمدند و در آن ایام که ترکان سلطه بی چون و چرایی بر ایران دارند و حتی زبان ترکی به صورت سرایش شعر نیز در حال رواج است، توجه به شعر پارسی بهترین ابزار برای ایجاد وحدت ملی و احیای فرهنگ ایرانی است.

در این میان از آنجا که طبقات مختلف و به ویژه عوام به شعر روی آورده‌اند، سرودن انواع شعرها با سبک‌ها و اسلوبهای مختلف مهمتر از وزانت شعر و آرایه‌های ادبی می‌باشد. سرایش شعر قرن نهم از جمله دوره‌های اندکی است که جایگاه آن از دربار و طبقات بالای اجتماع و مجالس رسمی به دیگر طبقات اجتماع کشیده می‌شود و در واقع وحدت ملی در پوشش شعر فارسی این غیر رسمی بودن شعر را طلب می‌کند.

یادداشت‌ها

۱. اصل این داستان از سوی ابن اثیر یاد شده است. به گفته وی «یکی از تاتار مردی را گرفت لیکن برای کشتنش سلاحی نداشت. به وی فرمان داد تا سر خود را بر زمین نهد و از جای نجنبید. مرد همچنان باقی ماند تا آن تتر شمشیری یافت و او را به قتل آورد.» - ابن اثیر، ج ۱۷، حوادث سال ۶۱۷. در روایات گرفته شده بعدی از ابن اثیر داستان به صورت گفته شده در آمده است.

۲. با وجود تغییر رویه ایلخانان در نوع رفتار با مردم، تا پایان حکومت ایلخانی، غارت و ظلم و تعدی به مردم همچنان وجود داشت و به هر حال ایلخانان با وجود مسلمان شدن هرگز یاسای چنگیز را فراموش نکردند اما چنانکه گفتیم رفتار آنها نسبت به زمان حمله چنگیزخان بسیار تفاوت کرده بود. برای اطلاع بیشتر در مورد حکومت ایلخانان مغول در ایران به کتب زیر مراجعه فرمایند.

- رشیدالدین فضل الله، تاریخ مبارک غازانی، ۱۹۴۰ میلادی.

- رشیدالدین فضل الله، جامع التواریخ، ۱۳۷۰.

- دستغیب، عبدالعلی، هجوم اردوی مغول به ایران، ۱۳۶۷.

۳. برای این بی‌توجهی ایلخانان نمی‌توان چندان خرده گرفت، آنان در فرهنگ مغولی خود چنین آدابی نداشتند، غیر از اینکه ایلخانان هنوز به خوبی با زبان فارسی آشنا نبودند.

۴. برای آشنایی بیشتر با شخصیت تیمور و نظرات مختلف در مورد شخصیت و اعمال وی و همچنین آشنایی او با زبان فارسی به کتاب زیر مراجعه فرمایید.

- تاریخ ایران در دوره تیموریان، پژوهش از دانشگاه کمبریج، ۱۳۷۹، صص ۱۰۶-۹۲ «تیمور در بوتۀ نقد و سنجش»
۵. در حبیب‌السیر به وجود ۲۰۰ شاعر در این دوره اشاره می‌کند.

- خواندمیر، غیاث‌الدین، تاریخ حبیب‌السیر، ۱۳۶۲.

بهترین منبع در مورد شاعران این دوره کتاب وزیر ادیب و دانشمند امیر علیشیر نوایی است که شاعران از طبقات و گروه‌های مختلف اجتماع را معرفی می‌کند.

- علیشیر نوایی، میر نظام الدین، تذکره مجالس النفاث، ۱۳۶۳.

و از محققان معاصر و منابع جدید سعید نفیسی در اثر خود از هزار شاعر در این دوره یاد می‌کند.

- نفیسی، سعید، تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، ۱۳۴۴.

۶. برای کسب اطلاع بیشتر در مورد شعر این دوره و ویژگی‌های آن به منبع پیشین صص ۲۰۰-۱۶۰ مراجعه فرمایید.

۷. سلسله غزنویان نخستین سلسه بزرگ ترک در ایران است که توانست قلمرو وسیعی در بخشی از ایران تحت سلطه خود درآورد. از سیاستهای مهم سلطان محمود غزنوی برای تطبیق خود با جامعه ایرانی توجه به زبان فارسی بود. در دربار سلطان محمود حدود ۴۰۰ شاعران در خدمت وی بودند. با این حال سیاستهای غلط محمود و جانشینان وی به ویژه در اخذ مالیاتهای اضافی و برخوردهای نامتعادل و ناهمگون با دیوانسالاران ایرانی و عدم توجه عمیق به فرهنگ ایرانی موجب شد تا حکومت غزنویان نتواند خود را با جامعه ایرانی انطباق دهد و جامعه و فرهنگ ایرانی نیز این سرداران تازه به قدرت رسیده را در خود نپذیرفتند، اما برعکس سلجوقیان با سابقه کمتر فرهنگ سکنی‌گزینی و شهرنشینی به دلیل توجه به دیوانسالاری ایرانی توانستند خود را با جامعه ایرانی تطبیق دهند در این مورد مقایسه کشتن حسنگ وزیر در دوره غزنویان و احترام و قدرت خواجه نظام‌الملک در دوره سلجوقیان نکته‌آموز است.

۸. البته لازم به یادآوری است که به طور کلی ساده‌گویی شعر در این دوره و لااقل تا اواسط این قرن رواج زیادی دارد و حتی شاعران خاصه و رسمی نیز به ساده‌گویی روی آورده‌اند چنانکه غزل‌سرایان با زبانی ساده غزل می‌سرایند. عدم ارتباط با استادان شاعر گذشته و رواج زبان ترکی و در یک کلام تحولات اجتماعی که در مقاله آمده است، موجب رواج ساده‌گویی شده است.

۹. هنوز نمی‌توان از واژه شعر مردمی استفاده کرد و نگارنده بهتر دیده است که به جای آن از اصطلاح شعر غیر رسمی یاد کند. شعر مردمی به دوره مشروطیت و رواج تصنیف مربوط می‌شود.

۱۰. نام این شاعر ملاصدقی و اهل هرات است. امیرعلیشیر نوایی، ص ۱۵۱.

۱۱. مولانا غیاث‌الدین علی، همان، ص ۱۵۲.

۱۲. ملافیضی کاردگر، همان، ص ۱۵۴.

۱۳. ملاهجری اندجانی، همان، ص ۱۵۵.

۱۴. ملابیدلی لنگ، همان، ص ۱۵۷.

۱۵. ملابلایی و اهل بخارا است، همان، ص ۱۶۰.

۱۶. ملاطفیلی و اهل حصار است، همان.

۱۷. مولانا گلخنی و اهل قم است. همان، ص ۱۶۱.

۱۸. مولانا فریقی و اهل تون است. همان، ص ۱۶۳.

۱۹. ملاخاصی، همان، ص ۱۶۵.

۲۰. ملاهجری و اهل هرات است، همان.

۲۱. ملاجاروبی از مردم ترک است که در نواحی بلخ می‌باشند، همان، ص ۱۶۶. از این سخن معلوم می‌گردد که ملاجاروبی ترکی است که تخت قابو کرده و سکنی‌گزین شده است و این مساله به دلیل رواج شهرنشینی و اهمیت جامعه شهری در این دوره است.

۲۲. ملاقاسم غمزه و اهل بخارا است، همان، ۱۶۹.

۲۳. «به روزگار پادشاه زاده اسکندربن عمر شیخ میرزا ابواسحاق همواره ندیم مجلس بود.» تذکره الشعراء دولتشاه سمرقندی، ۱۳۱۸ق، ص ۱۶۳.

۲۴. در تذکره الشعراء آمده است که: «چند روز به مجلس پادشاه حاضر نشد، روزی که به مجلس آمد شاهزاده پرسید که مولانا چندین روز کجا بودی؟ زمین خدمت بوسید و گفت: ای سلطان عالم، یک روز حلاجی می‌کنم و سه روز پنبه از ریش برمی‌چینم.» تذکره الشعراء، صص ۴-۱۶۳.

۲۵. شاه نعمت الله ولی غزلی با این مطلع دارد:

گاه موجیم و گاه دریاییم

غرقه بحر معرفت ماییم

و ابواسحاق در پاسخ با تضمین از این شعر چنین می‌گوید:

گاه خمیریم و گاه بغراییم

رشته لاک معرفت ماییم

یا در تضمین به شعر حافظ که:

مزرع سبز فلک دیدم و داس مه نو یادم از کشته‌خویش آمد و هنگام درو

ابو اسحاق چنین می‌گوید:

گفتم ای عقل بظرف تهی از راه مرو

طبق پهن فلک دیدم و کاس مه نو

سخن پخته همینست نصیحت بشنو

دست بر دنبه بریان زن و یخنی بگذار

ذبیح‌الله صفا، ج ۴، ص ۱۹۶.

منابع و ماخذ

- ابن اثیر، (بی تا) کامل التواریخ، ترجمه عباس خلیلی، ج ۱۷، حوادث سال ۶۱۷.
- ----- تاریخ ایران در دوره تیموریان، پژوهش از دانشگاه کمبریج، ترجمه دکتر یعقوب آژند، (۱۳۷۹) چاپ اول، انتشارات جامی، تهران:
- خواندمیر، غیاث‌الدین (۱۳۶۲) تاریخ حبیب‌السیبر، ج ۴، زیر نظر دکتر دبیرسیاکی، چاپ سوم، کتابفروشی خیام، تهران
- دستغیب، عبدالعلی (۱۳۶۷) هجوم اردوی مغول به ایران، چاپ اول، نشر علم، تهران
- دولتشاه سمرقندی (۱۳۱۸ق) تذکره الشعراء دولتشاه سمرقندی، چاپ سنگی، بمبئی، ص ۱۶۳.
- رشیدالدین فضل الله (۱۹۴۰ م) تاریخ مبارک غازانی، موسسه ستفن اوستین، لندن
- ----- (۱۳۷۰) جامع التواریخ، به تصحیح محمد روشن، مصطفی موسوی، چاپ اول، نشر البرز، تهران:، چهار جلد.
- صفا، ذبیح‌الله (۱۳۶۳) تاریخ ادبیات در ایران، از اوایل قرن هفتم تا پایان قرن هشتم هجری، ج سوم، بخش اول، چاپ چهارم، تهران: فردوسی.
- ----- (۱۳۶۴) تاریخ ادبیات در ایران، از اوایل قرن هشتم تا پایان قرن دهم هجری، ج چهارم، چاپ سوم، تهران: فردوسی.
- علیشیر نوایی، میر نظام الدین (۱۳۶۳)، تذکره مجالس النفاث، به سعی و اهتمام علی اصغر حکمت، چاپ اول، کتابفروشی منوچهری، تهران:
- نفیسی، سعید (۱۳۴۴) تاریخ نظم و نثر در ایران و در زبان فارسی تا پایان قرن دهم هجری، کتابفروشی فروغی، تهران: ج اول.

ملمعات جامی

(بررسی آرایه ملمع در غزل های جامی)

دکتر اسدالله نوروزی *

چکیده

ملمع در معنی اصطلاحی آن یعنی بهره گیری از جمله ها ، تعبیرات و ترکیب های دیگر زبان ها در شعر فارسی ، امری تفننی به حساب می آید و شاید کاربرد آن در سروده های جدی ، مطلوب به نظر نرسد . اما آنگاه که با همراهی دیگر صنایع شعری ، وسیله ای می شود برای چشم بندی بلاغی ، هنرنمایی و ایجاد حیرت و التذاذ ادبی در مخاطب ، اثر به دل می نشیند و سراینده ستوده می گردد . در مقاله حاضر سعی شده است مهارت جامی در این عرصه به نمایش گذاشته شود .

واژه های کلیدی: غزلیات، جامی، ملمع، مصرع، تضمین، قافیه.

مقدمه

ملمع گویی از دیرباز محل توجه شاعران بوده و هرکس به فراخور حال ، گوشه چشمی بدان نشان داده است . کتابهای بلاغی نیز از قدیمترین آنها در فارسی دری گرفته تا آنچه به قلم ادبای امروز چاپ و منتشر شده است ، مبحثی را به این آرایه اختصاص داده اند^۱ . اما این که چرا از میان این همه موضوع و مطلب این یکی را آن هم در غزل های جامی برگزیدیم ، شاید بی نیاز از توضیح نباشد . زیرا نه ملمع دل انگیزترین و پرمغزترین آرایه ادبی است و نه جامی سرآمد سرایندهگان فارسی زبان ! پس ، پرداختن به آن چرا ؟

جواب پرسش — اتفاقا — به ارتباط این دویخش از کلام برمی گردد ؛ مخصوصا روشن ساختن بخش دوم : چه آنگاه که محور کلام طرح زبان و ادبیات فارسی قرن نهم باشد ، دیگر سخن گفتن از جامی نه در حاشیه بلکه در صدر مطالب قرار خواهد گرفت . ضمن آنکه باید خاطر نشان شوم ، نگارنده بر آن نیست که این ادیب لیبیب را شاعری بی همتا و یگانه معرفی کند ، بلکه وی را ادیبی فرزانه از تبار استادان سخن می شناسد که در نوع خود نادر است^۲ .

اهل ادب می دانند هرگاه توسن ذوق و ابتکار سخنوراز حرکت باز مانده ، شاعر هنرمند به مخلفات و تفنن ها روی آورده ، که ملمع گویی یکی از آنهاست . در آثار قدما وجه غالب این بوده است که سراینده از طریق ملمع سرایی ، ضمن شعر فارسی ، مهارت خویش را در زبانی دیگر به نمایش بگذارد . به همین جهت سعی براین بوده که مفهوم کاملی در قالب کلام — نه صرفا کلمه — به زبان دوم ارائه شود^۳ . بحث در شیوه های به کارگیری این آرایه نیز از حوصله این نوشته بیرون است و مجالای دیگر می طلبد . آمیختن زبان بیگانه را با سروده فارسی، به

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه هرمزگان.

گونه یک بیت درمیان ، یا یک مصراع در میان ؛ گنجاندن آن در مصراع های دوم و اول بیت ها - با حالت زیگزگی - که از همان ابتدا مرسوم بوده است ، باید تلاشهایی برای رنگین و دلپذیر ساختن این آرایه به ظاهر کم متقاضی ! به حساب آورد . شیخ اجل سعدی - که جامی در سهل و ممتنع گوئی به وی توجه دارد - علاوه بر شگردهای یاد شده ، مثلثات دارد (یک بیت عربی ، یک بیت فارسی رسمی و بیتی نیز با گویش شیرازی) که به طور منظم تا آخر سروده (۵۴ بیت) ترتیب را در ملمع گوئی اش رعایت کرده است ^۴.

اما در جویبار زمان ، شیوه این شگرد هم ، بسان دیگر آرایه ها ، تحول ، تکامل و توسعه یافته است . در قلمرو طنز افزونتر از زبان معمول به خدمت گرفته شده و کلمه جای کلام را گرفته است . گاهی هم در یک مصرع کلماتی از زبانهای متفاوت منتهی مکمل همدیگر در آهنگ و مفهوم به خدمت آرایه در آمده اند! ^۵ علی ای حال ، باهمه این دگرگونی ها، هنوز می توان از اصطلاح "لممع" برای نامگذاری آنها استفاده کرد ^۶.

نگارنده برآن است که ضمن ارائه نمونه های هنر جامی ، تدبیر و تشخیص این شاعر و همکارانش را در تلفیق این آرایه با دیگر صنایع بلاغی ذکر کند تا شاید راهی باشد برای توجیه دل پذیری آرایه ای که علی الظاهر نمی بایست دلنشین واقع می شد ! اشاره به این نکته نیز خالی از لطف نیست که می بینیم جامی هم در غزلهای مختوم به حروف « ت ، د ، م ، ی » که فعل فارسی به سهولت در محل قافیه قرار می گیرد و دسترسی به آنها سهل است - بیشترین غزلهای جویباری نیز به همین حروف ختم می شوند- کمتر ملمع آورده و در حقیقت ملمع گوئی اش نوعی رندی در به خدمت گرفتن واژه ها و اسلوب کلام عربی برای رام سازی قافیه است!

در آرایه ملمع ، بخشی که مربوط به همگونی و همخوانی این آرایه با صنایعی همچون تضمین ، اقتباس و تا حدی حل و درج می شود ، باید در زمره تداخل های اجتناب ناپذیر قلمداد کرد و امتیازی از این بابت متوجه آرایه ندانست - گر چه آرایه پرداز سزاوار ستایش است (۷) لیکن وقتی به عنوان مثال این بیت جامی را زمزمه می کنیم:

تو همایی و نیست فرهما جز دو زلف تو دام ظلهما!
(غ ۷ ص ۱۱۳)

تنها شاعر نیست که ستوده می شود بلکه آرایه هم مستحق پسند است . زیرا جدای از هنرمندی سراینده ، وجود این استعداد در ملمع غنیمت شمرده می شود که امکان تلفیق و دو صنعته شدن با جناس مرکب مفروق را یافته ، تا به مدد آن تلالویی تازه به خود گیرد ! کوتاه سخن اینکه ، برای پرهیز از اطناب ، ناگزیرم ابتدا به تحلیل مثال هایی از هرشاخه بسنده کنم ، سپس نمونه های بیشتر ملمعات دلنشین جامی را بی هیچ توضیح اضافی- تنها با ذکر دقیق مآخذ - تقدیم اهل دل نمایم ؛ دلی که شیفته زیبایی است و بر سر نوع زبان برپسند خویش پا نمی گذارد!

الف - بهره گیری مستقیم از آیات مبارکه قرآن :

در ازل سر دهانت ز ملک خواست حکیم
نعره برداشت که : سبحانک لا علم لنا
(غ ۲۵ ص ۱۲۰) ← نک . بقره / ۳۲ در ماجرای خلقت آدم (ع) آنگاه که فرشتگان به عجز خود از دریافت حکمت الهی اعتراف می کنند. یا این مثال:

یار خطی که بر عذار نوشت یولج اللیل فی النهار نوشت !

(غ ۲۷۲ ص ۲۰۹) ← عبارت یولج اللیل فی النهار چهار بار در کلام الله مجید و هر بار نیز با آرایه طرد و

عکس آمده است. رک. حج / ۶۱، لقمان / ۲۹، فاطر / ۱۳ و حدید / ۶ اما آنچه بیت شاعر را زینت بخشیده، صرفاً استفاده از آیه نیست - که البته در زینت بخشی آن تردید نباید کرد - بلکه هنر سراینده در بهره گیری ملموس از این عبارت به حدی است که دو زبانی شدن بیت کمترین خللی به درک و دریافت آن وارد نکرده که هیچ، حتی تأمل حاصل شده از این رهگذر نیز، برمیزان غنا و ظرافت تشبیه مضمر موجود در آن و لف و نشر (خط = لیل و عذار = نهار) افزوده است. مثالی دیگر:

درین ره خضر همت مهرم بس

حریم نیستی، منزل گهم بس

طراز آستین دل — ق تجرید

و ما توفیقی الا بالله ام بس

(غ ۸۱۶ ص ۴۱۵) ← هود / ۸۸ : وما توفیقی الا بالله علیه توکل و الیه انیب .

ب — مضمون قرآنی:

رهروی، خوش سخنی گفت ز پیران طریق

کاولین شرط درین راه رفیق است رفیق

طالب صحبت رندان شو و توفیق ادب

از خدا خواه که : الله ولی التوفیق

(غ ۹۰۷ ص ۴۵۰) ← علاوه بر لطافت کلام و برخی ریزه کاری های زبانی؛ رفیق است رفیق نوعی تولید تعبیر حافظ و یادآور آن در بیت

دریغ و درد که تا این زمان ندانستم

که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق است .

به علاوه توفیق ادب مصراع سوم نیز تصادفی ما را به یاد "از خدا جوییم توفیق ادب" مولانا نمی اندازد! چرا که چنین بهره گیریهای تضمین گونه از سعدی هم دارد. نک.:

عمری دعای جاه و جلال تو گفته ایم

منت خدای را که همه مستجاب شد

(غ ۵۳۴ ص ۳۰۷) ← که تأثیر بی تردید آغاز گلستان است و نگارش بهارستان برای اثبات دل سپردگی جامی به نظم و نثر سعدی کافی است. نهایتاً اینکه عبارت معروف الله ولی التوفیق را در محل قافیه قرار می دهد! که هم برگرفته از آیه مذکور در مورد الف است و هم تمام این موارد نشانه ای از مطالعات شاعر و کمک ذخایر ذهنی بدوا چنین شگردهایی، شاید برخی را به دلیل خلق الساعه نبودن، خوش نیاید و شاعرانه ننماید اما برای ذوق هایی معتاد و شیفته مهارت نمایی و کسانانی که حد اقل بخش مهمی از شاعری را همان ناظم بودن می دانند - و البته خود نیز در زمره ایشانم - یقیناً ستودنی است! بنا بر این، اظهار فضل هایی این گونه که متضمن مضمون آیه و یادآور صریح آن باشد و نتوان سعی در تضمین و تلفیقش با تلمیع - به دلیل دوزبانه بودن - را انکار کرد خود مطلبی شایان توجه است:

جامی ره هدی به خدا غیر عشق نیست

گفتم والسلام علی تابع الهدی

(غ اول ص ۱۱۱) که آیه در اصل والسلام علی من اتبع الهدی است. نک. طه / ۴۷ اما باز رمز دل انگیزی بیت صرفاً تلمیع و شبه تضمین نیست؛ بلکه لطفی است که ما از تکرار واژه هدی در دو مصرع (نوعی تصدیر) و از همه مهمتر قافیه های درونی «هدا و خدا» و انسجام لفظ و درخشش مصراع نخست حس می کنیم. در مصرای دوم هم که شاعر با آوردن لفظ "والسلام" درخشش آن را به نهایت رسانده است!

ج — حدیث (در این بخش، شاعر به همان گونه مبحث قبل - که بهره های متنوعی از آیات داشت - از فیض احادیث نیز برخوردار می گردد.)

ای ز همه ، صورت خوب تو به
صورتک الله علی صورته
 نک. حدیث فان الله خلق آدم علی صورته ← صحیح مسلم ج ۸ ص ۳۲ (به نقل ااحادیث مثنوی فروزانفر ص ۱۱۴)
 یا این نمونه ها که به جهت شدت وضوح و کثرت شهرت بی نیاز از شرح و تفسیر است:
کلمینی یا حمیرا کرده ورد با لب شیرین آن شیرین مقال
وز هلال زلف پر آشوب او گفته با خالش ارحنی یا بلال
 گرچه باز نمی توانم به ظرافت لفظی «هلال و بلال» اشاره نکنم و تعمد شاعر را در توجه بدان خاطر نشان نشوم؛
 چه در جایی دیگر باز با آن بازی کرده است:
 ابرو و خال سیاه تو هلال است و بلال! (غ ۹۶۶ ص ۴۷۲)

د — استفاده از امثال:

زین دو چشم خون فشان افتاد راز دل برون آری آری کل سر جاوز الاثنین شاع
 (غ ۸۹۱ ص ۳۴۳)
صلای باده زد پیر خرابات بیا ساقی که فی التاخیر آفات
 (غ ۱۳۹ ص ۱۶۰)
دل جامی به فکر نرگس تست کل رای من العلیل علیل
 (غ ۹۵۵ ص ۴۶۸)
یار اگر در بست بر رویت چه باشی در حرج صبر کن سر بر درش کالصبر مفتاح الفرج
 (غ ۴۱۵ ص ۲۶۰)
 شاید نیازی به اشاره نباشد که در همه موارد یاد شده ؛ تنها تضمین مثل و بهره گیری بجا و متناسب با
 لفظ و مضمون بیت در تلمیع نیست ؛ که بار عاطفی و مؤثر همه آنها بر قرار گرفتن در محل قافیه و ختم بیت
 بدانهاست.

ه — دعا و شکر:

استفاده از آرایه ملمع و به خدمت گرفتن عبارات عربی در ابیات فارسی آنگاه که هدف ذکر دعا یا بیان
 شکر خدا باشد- البته- لطفی دو چندان خواهد داشت و با طبیعت زبان سازگارتر است ؛ چه ما در نثر و سخن
 گفتن معمولی نیز بنا بر عادت ، دعاهایمان را به عربی که زبان قرآن و برایمان مقدس است ادا می کنیم . (حال
 آنکه به حقیقت هیچ لزومی ندارد ؛ چه خالق جهان آفرین برایش همه زبانها ، زمزمه ها و بیان ها ، و آشکار
 و نهان ها یکی ست!) اما نمونه:
 باده صاف و محتسب با باده نوشان در مصاف یا غیاث المستغیثین نجنا مما نخاف
 (غ ۹۰۰ ص ۴۴۷)
 بر درت جـــــا کنند اهل نجات رفع الله قـــــدرهم درجات
 (غ ۱۴۱ ص ۱۶۱)

شد به زلفش دل شکسته اسیر رب سهیل علیه کل عسیر
(غ ۷۷۴ ص ۳۹۸)

میوه باغ بهشت بلکه از آن نیز به سیب زنخدان تست متعنا الله به
(غ ۱۳۴۵ ص ۶۱۹)

سر بی مغز زاهد را توان کرد برابر با کـــدو، حاشا و کلا
به قتل جامی ای جان رنجه گشتی کـــرم کردی جزاک الله خیرا
(غ ۱۰ ص ۱۱۴)

طنز این دو بیت اخیر به زیبایی و لطف آن بسیار مدد کرده است و اگر چه بخش پایانی دعا نیزعاری از طنز نیست ؛ به گمان نگارنده حشا وکلای بیت قبل چیز دیگری است به خصوص کلا و کدو برخلاف شکنندگی شی ! بسیار مستحکم بنای بیت را نگه داشته اند.
و- ملمعات عادی؛ غیر تضمینی اما عالی:

در این بخش شاعر حرف دلش را به زبان دیگر در شعر فارسی ادا می کند ، رد پای تضمین و حل و درج نیز در آن آشکار نیست اما مثل گذشته مدد جستن از دیگر آرایه ها را برای انسجام هر چه بیشتر شعر از یاد نمی برد.

دی گذشتیم بر آن دلبر و گفتیم ذعا قال : من انتم ؟ قلنا : فقراء غربا !
(غ ۲۳ ص ۱۱۹)

(آرایه سؤال و جواب و مناسبات لفظی کمک شایانی کرده اند !)
چـــند ای معلم هر روز و هر شب باشد غـــزالم محبوس مکتب
شد فـــرش دیا از سبزه صحرا ارسله معنا یـــــــرتع و یلعب

(غ ۱۲۱ ص ۱۵۴)
(وزن شاد و مناسب بازی ، استعاره زیبا! آرایه تسمیط بیت دوم و دیگر لطایف معنوی و لفظی آرایه ابداع پدید آورده و بدیع سروده را بدیع تر ساخته است!)

ای که جز قتل محبان هنری شناسی قم سریعا و خذ السیف فهذا راسی
لاف جمعیت دل می زنی ای شیخ ولی پای تا فرق همه تفرقه و وسواسی
(غ ۱۴۸۵ ص ۶۶۹)

(رأس را راس خواندن و در قافیه فارسی نشانادن البته شایسته تحسین نیست اما وقتی به بیت فوق العاده دل انگیز بعد می رسمیم و از پا تا فرق شیخ مدعی جمعیت خاطر را غرق وسواس می بینیم ، دلمان خنک می شود و به لطافت تناسب های لفظی و معنوی این بیت ، اندک کدورت ناشی از ثقیل بودن همزه را از ذهن می زداییم.)
و نمونه دلربای آخر:

لــــی حبیب عربی مدنی قرشی که بود درد و غمش مایه شادی و خوشی
صفت باده عشقش ز من مست مهرس ذوق این می شناسی بـــخدا تا نچشی!
(غ ۱۴۸۶ ص ۶۶۹)

سراینده سرمست عذر خواهی از وصف کرده است اما بر سخن شناسان پوشیده نیست که به زبان بی زبانی با همان تناسب انتخاب زبان مصراع اول ، چه غوغایی از الفاظ پدید آورده است!

ز - بهره گیری از عبارات کوتاه؛ اما کاملاً رسا برای خلق ملمع:

شاید این بخش بتواند موفق ترین قسمت ، قلمداد شود چون هم افراطی در بیان زبان دیگر نیست - که اساساً مطبوع نبود مگر چنانکه دیدیم با چاشنی آن آرایه ها - و هم چشم انداز زیباست از چشم بندی بلاغی، برای نشان دادن مهارت سخنوری و عبور عالمانه و حیرت انگیز از مضایق کلام!

گاه در دل ساز و گه در دیده جا
هر دو جای تست یا بدرالджа!

(غ ۸ ص ۱۱۳)

(قس. با کاربرد دام ظلهم در اوایل این نوشته ؛ یعنی ، عنایت شود به " دو جا " فارسی و " دجا " ی عربی .)

لبم از خاک پات می گوید
تشنه زاب حیات می گوید
هر که محراب ابروان تو دید
عجلوا بالصلوة می گوید!

(غ ۶۴۰ ص ۳۴۳)

(به راستی که محراب جای صلوة است!)

مگویند ای نکوخواهان کزان بدخو بیر جامی

معاذالله ، اگر از وی ببرم با که آمیزم !

(غ ۹۹۹ ص ۴۸۵)

عاشق تو شهید تیغ بلاست

سرکوی تو روضه الشهداء ست !

(غ ۱۶۲ ص ۱۶۹)

به یقین مردم با ذوق ایران از شهدهای شیرین الفاظ شهید وشهدا غفلت نکرده و نمی کنند که کوی ایشان روضه و گلزارمان شده است .

نازنینا ز نــــیاز شیم آگاه تویی
واقف آه و دم سرد ســـــحرگاه تویی
در ره عشق تو جز محنت و غم نیست ولی
چه غم از محنت راه است چو همراه تویی
حاجـــــت قبله صورت نبود جامی را
قبله حاجتش المنه الله تـــــوبی!

(غ ۱۵۵۲ ص ۶۹۲)

آیا از ترکیبی بیگانه ، قافیه ای لایق عنوان ارساد و تسهیم ساختن ، چشم بندی بلاغی و هنری شاعرانه نیست؟!
آن مه که یافت امشب ازو عیش ما رواج
روشن به اوست مجلس ما اطفئوا السراج

(غ ۴۱۱ ص ۲۵۹)

و بیت پایانی و حسن ختام:

ماهیت جمال تو این است والسلام!

بر اوج حسن، روی تو ماهی بود تمام

(غ ۹۷۵ ص ۴۷۵)

اینک بقیه شواهد:

ای سالکان راه طلب این تذهبون ؟

جامی نشان ز منزل مقصود می دهد

غ ۱۲۰۰ ص ۵۶۲ ← تکویر/ ۲۶

اهل یقین را افکنده در شک

ســـــر دهانت ناگشته مدرک

هذا فراق بینی و بینک

دل شد مجاور آنجا که جامی

غ ۹۲۱ ص ۴۵۵ ← کهف / ۸

(رندی شاعر در تنوین دادن به فراق، آن را از مضاف بودن آزاد ساخته و اجازه داده است قافیه به شکل لازم با حرکت فتحه در توجیه ظاهر شود!)

شد برقع روی چو مهت زلف شب آسا سبحان قدیر جعل اللیل لباسا

سر در گلیم تن شیم آمد به گوش روح غ ۱۲ ص ۱۱۵ ← فرقان / ۴۷ ایضا قس. نبا / ۱۰
یا ایها المزمّل قم و اشرب الصبوح

دل به زمین بوس درت شد مثل غ ۴۲۷ ص ۲۶۵ ← نک. آغاز سوره مبارکه مزل
وفقه الله / خیر العمل /

... بوسه گرفتم که نه حد منست یک دو سه دشنام بده لا اقل!
... خاص که بی خاصیت عاشقی ست عام کالانعام بود بل اضل

روی خود را مگو شریک مه است غ ۹۴۱ ص ۴۶۲ ← اعراف / ۱۷۹ همچنین فرقان / ۴۴
در نکویی که لا شریک له است!

منع سماع نغمه نی می کند فقیه غ ۱۸۷ ص ۱۷۸ ← قس. مضامین آیات اسراء / ۱۱۱ و فرقان / ۲
بیچاره پی نبرد به سر نفخت فیه

ز هر طرف که درآمد گشاده رخ آن ماه غ ۱۳۵۵ ص ۶۲۲ ← حجر / ۲۹ همچنین ص / ۳۸
مرا مشاهده شد سر ثم وجه الله

ای به رخت هر نفس مهر دل ما فزون غ ۱۳۴۶ ص ۶۱۹ ← بقره / ۱۱۵
ابرو و قد خوشست صورت نون والقلم

نقش خط دلکشت معنی ما ببطرون وجهک شمس الضحی، نحن له عابدون
غ ۱۲۰۱ ص ۵۶۲ ← به ترتیب: آیه اول سوره شمس، همچنین ضحی بقره / ۱۳۸ و قلم / ۱

*

بیا ای اهل دل را قرت العین کمان ابروانت قاب قوسین

گشاد از چهره مشکین برقع آن مه غ ۱۲۰۸ ص ۵۶۵ ← نجم / ۹
ز قدش چون درخت وادی طور

شنیدم مزده انی انا الله ارانی فیه وجه الله جهره
غ ۱۳۴۱ ص ۶۱۷ ← به ترتیب: بقره / ۵۵ و طه / ۱۴

من آزاده را کشت از غمت سرو بریدش باغبان کالحر بالحر

خط دمید از لب نوشین تو شیرین دهنا غ ۷۶۴ ص ۳۹۴ ← بقره / ۱۷۸
در ازل سر دهانت ز ملک خواست حکیم

خضر خواند: انبته الله نباتا حسنا
نعره برداشت که: سبحانک لا علم لنا

غ ۲۵ ص ۱۲۰
← به ترتیب: آل عمران / ۳۷ و بقره / ۳۲

- ای ز غمزه چشم تو بر جان و دل ناوک زده
زاستخوان سینه چون تیرت، دو نیمه گشته
- دیگری در شک از آن ناوک که بر هر یک زده
دل از درون فریاد نصف لی و نصف لک زده
غ ۱۴۳۸ ص ۶۵۱
- حق آفتاب و جهان همچو سایه است ای دل
زد شیخ شهر طعنه بر اسرار اهل دل
- ما رایت الی الرب کیف مد الظل
غ ۹۳۴ ص ۴۵۶
- المـرء لا یزال عدوا لما جهل
غ ۹۴۴ ص ۴۶۳
- ای غـمت تخـم شادمانی ها
...بقعه خـیر ماست گوشه دیر
عیش جامی درو مدام خوش است
- وصل تو اصل کامرانی ها
لیس فی الکیانات ثانی ها
طیب الله عیش بانی ها
غ ۲۲ ص ۱۱۹
- مجلس پیـر مغانست و پر از باده سبوها
... هر طرف باده به کف دردکشاندنشسته
- طیب الله بها وقت کرام شربوها
احسن الناس نفوسا و قلوبا و وجوها
غ ۳۴ ص ۱۲۳
- نیست جامی را جزا با این همه دعوی مهر
به وصف شاهد ژولیده موی گرد آلود
- زان رخ نیکو جز آهی، احسن الله جزاه
غ ۱۳۴۷ ص ۶۲۰
- اشارت نیست عجب رب اغیر اشعت
غ ۴۰۷ ص ۲۵۸
- ننوشت جز سودای او درنامه اعمال من!
زان خط کرام/الکاتبین تاخواندحسب و حال من
- غ ۱۲۱۷ ص ۵۶۸
- چگونه جان منش گشت جزولا ینفک
به مشک ناب که: الحسن و الملاحه لک
غ ۹۱۹ ص ۴۵۴
- چو جزولا یتجزا ست آن دهان بی شک
... دبیر صنع نوشتست گردد عارض تو
- هات الصـبوح ، صبحک الله ، یا غلام!
غ ۹۷۴ ص ۴۷۵
- صبح است وز خمار شبم مانده تلخ کام
- روز عشرت نهاد رو به زوال
قدسیان از نشیمن اقبال
مرحبا مرحبا، تعال تعال!
- ساقیا خیز که محول حال
... در هوای فضای فقر و فنا
در من آورده روی خود گویند
- غ ۹۶۵ ص ۴۷۲
- له خـیر ناظم ، لله در قائل
غ ۹۷۰ ص ۴۷۴
- در نظم و نثر جامی، وصف تو گوید و بس
زد به شکر خنده لعلت بر دل ریشم نمک
- یا غزال الحی! یا ظبی الحمی، ما املحک!
غ ۹۱۷ ص ۴۵۳

- نقد عمر زاهدان در توبه از می شد تلف
قل لهم ان ينتهوا يغفر لهم ما قد سلف
 غ ۸۹۹ ص ۴۴۷
- ساریست سر عشق در اعیان علي الدوام
کالدیر فی الدجیة و الشمس فی الغمام
 غ ۹۸۵ ص ۴۷۹
- آن کان حسن بود و نبود از جهان نشان
والان ان عرفت علی ما علیه کان
 غ ۱۱۸۲ ص ۵۵۵
- صوفی چه فغانست که من این الی الاین
 ... جامی مکن اندیشه نزدیکی و دوری
 این نکته عیانست من العلم الی العین
لا قرب ولا بعد ولا وصل ولا بین
 غ ۱۲۰۶ ص ۵۶۴
- قدت سرویست جانا سایه پرور
 ... به رسم تحفه گر جامی سوی فارس
 زجان فارسی گویان شیراز
 به صد دل در هوای او صنوبر
 فرستد این غزل ها ، تازه و تر
 برآید نعره "الله اکبر"
 غ ۷۵۹ ص ۳۹۳
- ای ز لعلت کام جو روح الامین
خط سبزت رحمه للعالمین
 ای کرده بر هلاک من از اهل عشق نص
 بس دلکش است قصه خوبان و زان میان
 نیاید قصه دوری به پایان
 غ ۱۲۰۹ ص ۵۶۵
- جان در تنم زشوق تو کالطیر فی القفص
 تو یوسفی و قصه تو احسن القصص
 غ ۸۷۸ ص ۴۳۸
- ولو قلنا الی یوم القیامه
 غ ۱۳۷۲ ص ۶۲۸
- لا طیب لها ولا راقی
انه رقیتی و تریا قی
قس علی ما سمعته الباقی
 غ ۱۴۹۰ ص ۶۷۰
- خسته زخم عشقم ای ساقی
 باده غم زدا فکن در جام
 ... شمه ای با تو گفتم و رفتم

پی نوشت ها

☀ دیوان جامی؛ با مقدمه و اشراف محمد روشن ، موسسه انتشارات نگاه ، چاپ اول ۱۳۸۰

۱- ترجمان البلاغه ، ملمع را این گونه معرفی می کند :

آنست کی شاعر قصیده ی بگویند بیتی پارسی و بیتی تازی بیک وزن وقافیت نه برسبیل ترجمه ، چنانک شهید بن الحسین < گویند > (منسرح) :

یری محنتی (؟) ثم یخفض البصر

فدته نفسی تراه قد سفرا

ترجمه

داند کز وی بمن همی چی رسد

دیگر باره زعشق بی خبرا

[دوبیت دیگر به همین نحو با ترجمه آورده ، بعد از قول شاعری یک بیت عربی و بیتی فارسی بدون ترجمه ذکر کرده ، می نویسد :]

این قصیده دراز است ، بدین قدر ختم کردم . < وبوذ > کی یک مصراع تازی بوذ و یکی پارسی ، (مثالی که می آورد دوبیت است با مصراعهای اول و آخر عربی ، فارسی در میان) ← ترجمان البلاغه ؛ محمد بن عمر الرادویانی ، به تصحیح و اهتمام احمد آتش وانتقاد بهار ، انتشارات اساطیر ، چاپ دوم ۱۳۶۲ صص ۱۰۷ و ۱۰۸

ایضا نک . حقائق السحر ص ۶۳ ، جای شگفتی است که المعجم به ملمع اشاره نکرده است ! شگفت تر آنکه مصحح معاصر این کتاب — دکتر سیروس شمیسا نیز شاید متأثر از همین اثر — با وجودی که بسیاری از آرایه های متکلفانه را در فصلی از کتابش (نگاهی تازه به بدیع) با عنوان تغنن یا نمایش اقتدار ذکر کرده ، به ملمع نپرداخته است !

ابدع البدایع :

لملع آن است که بیتی یا مصراعی فارسی آورند و دیگر تازی و گاه به سه لغت نیز آمده و ممکن است زیاده هم گفته و ساخته شود . ← ص ۳۲۶ ابداع البدایع ؛ شمس العلمای گرکانی ، به اهتمام حسین جعفری ، انتشارات اسرار تبریز ۱۳۷۷

استادهمایی می نویسد : ملمع آن است که فارسی و عربی را در نظم به هم آمیخته باشند ، چنانکه مثلاً یک مصراع فارسی و یک مصراع عربی ، یا یک بیت یا چند بیت فارسی و یک بیت عربی بگویند . ← فنون بلاغت و صناعات ادبی ، موسسه نشر هما ، چاپ چهارم ، خرداد ۱۳۶۷ ص ۱۴۶ .

۲- زنده یاد استاد دکتر غلامحسین یوسفی در آخرین اثر ارزشمندش جامی را شاعر و عارف و دانشمندی نامور معرفی می کند که دارای آثاری معتبر است . نک . چشمه روشن - انتشارات علمی ، زمستان ۱۳۶۹ ، مقاله قبله عشق صص ۲۶۸ تا ۲۷۸ . از نکته های درخشان آن نوشته می توان به این اظهار نظر ها اشاره کرد که مورد اتفاق دیگر ادبا و منتقدین نیز هست : وی [جامی] با احاطه ای که بر زبان فارسی دارد و ترجمه های روان او از زبان عربی [که] نمودار این توانایی در هردو زبان است — می تواند اندیشه های ژرف و نیز نکته های لطیف را آن چنان مانوس و مطبوع بیان کند که گویی ما خود آنها را اندیشیده و بر زبان آورده ایم . شعر جامی پرش اندیشه و خیال مولوی ، زدودگی پر جاذبه و کرشمه عطر آگین اشعار سعدی و جلوه دلکش و پرفروغ غزل حافظ را ندارد اما هم از وضوح برخوردار است ، هم از نیرو ، هم از زیبایی ، و این ویژگی ها شعر او را آسان فهم و مؤثر و دلربا کرده است .

۳ - زمانی شاعر آن را با ترجمه همراه می سازد ؛ نک . نمونه ترجمان البلاغه و این سروده شیخ بهایی :

کل من لم یعشق الوجه الحسن قربوا جل الیه والرسن !

هر که را در سر نباشد عشق یار بهراو افسار و پالانی بیار

۴ - آقای محمد جعفر واجد این ملمع سعدی را به شکل مستقل با عنوان شرح و تصحیح مثلثات شیخ اجل سعدی توسط انتشارات اداره کل فرهنگ و هنر فارس به چاپ رسانده است .

۵ - نک . مثال های فکاهی از قبیل :

آی ام مستر تقی از خارجه کام !	الو تا کسی ! کجا؟ میدون اعدام
آخ! لسن سون وری وری سخته	قال پروفوسور گل پای تخته
پیکچرتو بده فور یادگاری !	آی ام زغمت وری وری ساری
ثم اخذت دمه ا قال نکش که میشکنه ! ...	انی رایت گربه فی سر دیگ اشکنه

۶ - . استاد در پاورقی صفحه ۱۴۶ صناعات ادبی، واژه را ریشه یابی کرده است : کلمه ملمع مأخوذ است از لمعه به معنی پاره یی از گیاه که خشک شده و باقی تر باشد، یا قسمتی از عضو که در شست و شو خشک مانده است و همچنان بخشی از صفحه کاغذ و پارچه و نظایر آن که روشن و درخشان و قسمت دیگرش تاریک و مکدر باشد . پس کلمه ملمع یا لمعه لمعه : به معنی چیزی است که از دو بخش ممتاز ترکیب شده باشد و عبارت دلق ملمع مرادف مرقع به معنی جامه درویشانه که رقعہ رقعہ به هم دوخته شده و وصله های ناهم رنگ ناجور خورده باشد ، و همچنان اسب ملمع یعنی ابرش که خالهای مخالف رنگ اصلی خود داشته باشد ، همه از همان معنی مأخوذ است .

۷ - نک . این دو مثال از سعدی و حافظ :

گو نظر باز کن و خلقت نارنج ببین ای که باور نکنی فی الشجر الاخضر نار

(کلیات سعدی ؛ به اهتمام محمد علی فروغی ، انتشارات امیرکبیر ، چاپ هشتم ۱۳۶۹، ص ۷۲۰)

چشم حافظ زیر بام قصر آن حوری سرشت شیوه جنات تجری تحتها الانهار داشت

(حافظ به سعی سایه ؛ نشر کارنامه ، چاپ هفتم ۱۳۷۷ ، ص ۷۶)

انعکاس جلوه های اجتماعی، فرهنگی در هفت اورنگ جامی

دکتر حسین نوین *

چکیده

بر اساس نظریه ی جامعه شناسی ادبی، آثار ادبی همواره محصول و مولود حیات و شرایط اجتماعی است و آینه ی تمام نمای روزگار خود می باشد جامی که خود شاعری منتقد و مصلح اجتماعی است، دارای اشعار زیبا و با جلوه ها و انعکاسات مختلف اجتماعی است. در اشعار جامی، بخصوص در هفت اورنگ او، بسیاری از نشانه های اجتماعی، اقتصادی، فرهنگی و سیاسی روزگار جامی کاملاً نمایان است. اغلب طبقات اجتماعی اعم از صاحبان دانش و رتبه های اجتماعی و یا مردم عامی، آلوده به ریا، تفرقه و فریب کاری و هوسرانی بودند. واعظان و فقیهان شهر نیز از تهذیب لازم به دور بوده و گرفتار انواع فسادهای اجتماعی شده بودند. پوشش های گوناگونی نیز در روزگار جامی رواج داشت: برقع، چادر، کلاه، معجر، مقنعه از جمله پوشش هایی است که جامی به آنها اشاره نموده است. خرقة، ازار، دراعه، دلق، قباهم از تن پوش های رایج روزگار بود. پایدان و گرگابی، موزه و نعلین هم از پاپوش های آن زمان به شمار می آمد. پارچه ها و منسوجاتی چون اطلس، اکسون، پلاس، خز، دیبا، قصب و سقلاطون هم در این روزگار مورد استفاده ی مردم بود. خوردنی هایی چون چرب رود، هریسه، پالوده، لوزینه، حلوا و آش هم در روزگار جامی مورد استعمال مردم بود اعتقادات و باورهای خرافاتی و عامیانه ی فراوانی در زمان جای مرسوم بود؛ از جمله علوم غریبه، کیمیا، سحر، شعبده بازی و فال بینی، جفرو ... در هفت اورنگ جامی ضرب المثل ها و سخنان حکیمانه ی دلنشین و پر محتوای فراوانی به چشم می خورد که اغلب آنها برگرفته از فرهنگ رایج عامه، برخی نیز مقتبس از آیات قرآنی و احادیث اسلامی می باشد.

واژه های کلیدی: جامی، شعر، سیمای روزگار، اجتماع.

مقدمه

امروزه با پیشرفت علوم اجتماعی، جامعه شناسی و با توسعه ی روز افزون نظری «جامعه شناسی ادبیات» و بازتاب علمی نظریه های روان شناختی یونگ در خصوص ادبیات و مفاهیم مختلف علمی آن، ادبیات، بخصوص از منظر اجتماعی و انسانی آن، بیشتر مورد توجه علما و اندیشمندان عرصه های علمی و فرهنگی قرار گرفته است؛ اهمیت امر تابدان حد است که از ادبیات نه تنها به عنوان مقوله ی ذهنی و فکری بشری، بلکه به عنوان آینه و مجلای انعکاس و بازتاب های اجتماعی، فرهنگی و تاریخی نیز مورد توجه و ارزیابی قرار می گیرد؛ به عبارت دیگر بر اساس نظریه ی جامعه شناسی ادبیات و عقیده ی بزرگان و صاحب نظرانی چون هگل (۱۸۳۱-۱۷۷۰م) و

* استادیار، گروه زبان و ادبیات فارسی، دانشگاه محقق اردبیلی.

هیپولیت تن (۱۸۹۳ - ۱۸۲۸ م) و لوکاچ (۱۹۷۱ - ۱۸۸۵ م) و دیگران، ادبیات محصول و مولود شرایط اجتماعی و فرهنگی روزگار خود می باشد و لذا در آیینی ادبیات هر دوره ای از روزگاران بشری، می توان سیمای جامعه و روزگار آن آثار را به وضوح مشاهده کرده و آنها را مورد مطالعه و ارزیابی قرار داد.

هگل و هیپولیت تن بر این باورند که هنرمند بیان کننده ی حقیقت و ضرورتاً مبین حقایق اجتماعی و تاریخی می باشد و از آنجا که هر نویسنده یا شاعری، عضوی از جامعه ی دوران خود می باشد، لذا می توان او را به مثابه موجود اجتماعی مورد مطالعه قرار داد.

در حقیقت در اجتماع ساز و کارهایی وجود دارد که ادیب و شاعر و نویسنده را به خلق آثار ادبی وامی دارد و نحوه ی نگرش و ذوق و شعور خالق آثار ادبی نیز تابعی از احوال و شرایط اجتماعی روزگار اوست و همان گونه که جامعه بر ادبیات تاثیر می گذارد، ادبیات نیز در همان جهت و همان سو و با همان نیرو جامعه را تحت تاثیر خود قرار می دهد.

با تأمل و تعمق در آثار ادبی شاخص در می یابیم که آثار ادبی همواره محصول و مولود حیات و شرایط اجتماعی است و مجلای روشنی از اوضاع و احوال اجتماعی دوران خود به شمار می آید و چون زبان و نگرش ادبیات نیز صادق و بی ریاست، لذا بازتاب ها و انعکاسات اجتماعی آن نیز سالم و دست نخورده و بی غرض می باشد؛ به عبارت دیگر «ادبیات دروغ نمی گوید». (آل احمد، ۱۳۵۸ ص ۶۱) و اصیل ترین اسناد هویتی هر ملتی ادبیات است، مابقی جعل است. (آل احمد، ۱۳۵۶ ص ۱۶۳).

بنابراین رویدادها و پدیده های بی شماری از رخدادهای اجتماعی و فرهنگی دوران گذشته را می توان از گنجینه های ژرف و پهناور ادب فارسی و در زمینه های مختلف تاریخی، اجتماعی، جغرافیایی، اقتصادی، اخلاقی و... به طور مستقیم یا غیر مستقیم به دست آورد، روزه باستید (۱۹۷۴ - ۱۸۹۸ م)، جامعه شناس و مردم شناس معروف فرانسوی، در کتاب خود تحت عنوان «هنر و جامعه»، (باستید ۱۳۷۴، ص ۱۷) چنین می نویسد:

«تحلیل های جامعه شناختی می تواند از دیدگاههای مختلف انجام پذیرد؛ می توان از آفریننده ی اثر و جایگاهی که وی در جامعه به خود اختصاص داده، آغاز کرد یا از مصرف کنندگان هر اثر هنری و توزیع آن در سلسله مراتب های اقتصادی و اجتماعی جامعه و یا از نهادهایی که بر آفرینش اثر هنری تاثیر گذاشته اند، همچنین در مورد اثر هنری، جامعه شناسی هنر، تاثیر قید و بندهای اجتماعی را در آثار هنری مورد بررسی قرار داد. بر شمردن آنچه گذشت، گستره و محدوده ی جامعه شناسی را مشخص می کند.»

با مطالعه ی چنین بازتاب های روحی و اجتماعی است که درک بهتری از فرایندهای تاریخی، اجتماعی و فرهنگی دوران مورد مطالعه حاصل می شود. به همین جهت بهترین و مطمئن ترین راه شناخت یک جامعه، ادبیات آن جامعه می باشد؛ زیرا به علت های فراوان، تاریخ نگاران از ثبت وقایع و رخدادهای اجتماعی خود داری کرده اند و این وظیفه و کارکرد بر عهده ی ادبیات نهاده شده است و لذا ادبیات تنها به عنوان بخشی از میراث فرهنگی ملت ها به شمار نمی آید و تنها به محیط بی جان ارتباط ندارد، بلکه ادبیات هر دوره ای جریان سیال و جاندار تاریخی و اجتماعی است که هر گونه صورت ها و جلوه های گوناگون جوامع بشری را، اعم از درونی یا

بیرونی، در خود نشان می دهد و ما را به دورترین نقطه ی تاریخی حیات بشری، سالم و بی غرض، رهنمون شده و ما را با هر گونه احساس، تفکر، آمال و جنبه های گوناگون حیات اقوام و ملت های گذشته آشنا می سازد. با عنایت به مراتب فوق و یا توجه به رسالت و اهداف پژوهشی ما در این مقاله، ما نیز با یک نگرش جامعه شناسی ادبی، به یکی از حساس ترین دوران های تاریخی و بسترهای تلاطم حیات اجتماعی و فرهنگی کشورمان (قرن نهم هجری)، نظر افکنده و اوضاع و نشانه های اجتماعی - فرهنگی آن را مورد مذاقه و بازیافت جامعه شناختی ادبی قرار داده ایم. برای نیل به این مقصود، به سراغ یکی از شاعران بزرگ و پرکار این دوران، جامی، رفته ایم.

جامی شاعری است که دارای دیدگاههای ارزشمند جامعه شناختی است؛ اشعار او دارای تصاویر زیبا و گویایی از طبقات، اقشار مختلف اجتماعی دوران خود، و مجلای افکار، ایده ها و باورهای مختلف دوران پر تلاطم خود می باشد. جامی از جمله شاعرانی است که تعهد والای اخلاقی، اجتماعی و انسانی را در اشعارش به وضوح به نمایش گذاشته است و در این راستا، سیمای راستین روزگار خود را نیز به تصویر کشید، و به آثارش یک نگرش رئالیستی و قابل اعتمادی بخشیده است.

جامی با بینش روشن و موشکافانه ی خود از اوضاع اجتماعی و فرهنگی زمان خود سخن می گوید؛ ویژگی های مختلف اقتصادی، اجتماعی، سیاسی و فرهنگی را تیز بینانه ترسیم می نماید؛ حال و هوای مردم، حکومت، طبقات گوناگون اجتماعی، نحوه ی معشیت، آداب، رسوم و باورهای دینی و اجتماعی را به طور واضح و روشن بیان می نماید. او منتقدی بی ریاست، محقق و جامعه شناس روشنفکر و متعهد زمان خود است که سیمای جامعه را در قالب اشعار و سخنان منظوم و پر نغز خود به تصویر می کشد و ما را به سفر تاریخی و اجتماعی دوران خود دعوت نموده و با مردم، اوضاع زمان و خصوصیات اجتماعی و فرهنگی (قرن نهم هجری) آشنا می سازد. این روش یکی از پربها ترین راهکارهایی است که جامعه شناسی ادبیات در اختیار ما قرار می دهد.

بیان مساله

مقصود ما از اجرا و انجام این مطالعه تحقیقی، در اصل بازیافت و شناسایی جلوه ها و نمودهای مختلف اجتماعی - فرهنگی گمنام و نا شناخته ی روزگار جامی است که اغلب آنها یا از چشم تیز بین تاریخ پنهان مانده، و یا به دست تپاول و هجران حوادث تاریخی مفقود شده و یا مورد تحریف و دگرگونی قرار گرفته است. برای انجام این مهم و گام نهادن در وادی این معرفت، اشعار هفت اورنگ جامی را مورد استناد و مطالعه ی خود قرار داده ایم. این اشعار ضمن دارا بودن شیرینی و حلاوت ادبی خاص و داشتن مضامین و اندیشه های بلند عرفانی، اخلاقی و تربیتی، حاوی بهترین نشانه ها و جلوه های مختلف اجتماعی و فرهنگی دوران جامی است. با مطالعه ی آنها این پرسش ها به ذهن متبادر می شود که:

۱ - اوضاع و احوال عمومی جامعه و طبقات مختلف مردمی روزگار جامی چگونه بوده است؟

۲ - مردم دوران جامی دارای چه نوع معیشت و طرز زندگی اجتماعی بودند؟

۳ - مهمترین دانش ها و علوم رایج کدامها بودند؟

۴ - چه نوع باورها و اعتقادات عمومی و سنت های عامیانه در آن روزگار رواج داشته است؟

اهداف تحقیق

همان طوری که اشاره شد، هدف اصلی این مقاله تبیین و روشننگری جلوه ها و مراتب مختلف اجتماعی و فرهنگی قرن نهم هجری است که در اشعار جامی به صورت ها و در مناسبت های گوناگون انعکاس یافته است. جامی شاعری تیز بین و هوشیار و مسئول اجتماعی دوران خود است و لذا در بیان اوضاع و احوال مختلف روزگار خود صادقانه و محققانه ظاهر شده و لذا مطالعه ی اشعار او بسیاری از جلوه ها و نموده های پنهان و حلقه های مفقوده ی اجتماعی و فرهنگی روزگار حساس و پر التهاب قرن نهم را بر ما آشکار می سازد.

ضرورت و اهمیت علمی مقاله

با پیشرفت روز افزون علوم مختلف بشری، ادبیات و جامعه شناسی ادبیات نیز پا به بنه پای سایر علوم و تجارب بشری، در صد گره گشایی و روشننگری افق های ناگشوده ی علمی و اجتماعی است و لذا مطالعه ی آثار ادبی (از جمله اشعار جامی)، از منظر جامعه شناسی ادبی و با رویکردهای علمی آن، بسیاری از جلوه های اجتماعی، فرهنگی و حتی سیاسی دوران شاعر را بر ما معلوم می سازد. همگامی و همسویی نمودن تحقیقات ادبی و علوم انسانی با سایر موضوعات و جریانات علمی، کمک شایانی است در مسیر اعتلاء و شکوفایی علمی ادبیات و علوم انسانی امروزی.

بررسی منابع (پایه های نظری و پیشینه ی تحقیق)

بر اساس نظریه های جدید علمی، امروزه دیگر هنر و ادبیات صرفاً در جنبه های هنری و زیبا شناختی آن رد توجه قرار نمی گیرد، بلکه به عنوان مفسر و مبتین جلوه ها و سیمای گوناگون دنیای اطراف زندگی هنرمند و حب ذوق نیز مورد عنایت و استفاده قرار می گیرد. (هربرت ریر، ۱۳۵۲)

بنابراین جامعه شناسی ادبیات نه تنها تاریخ ادبیات، بلکه تاریخ انسان های موجود در جامعه را بر اساس نفت و شنود آفرینندگان واژه ها، اسطوره ها و اندیشه ها، یا معاصران و آیندگان آنها بازنویسی می کند. (روبراسکارپیت، ۱۳۷۶)

اما باید گفت که توجه به این مقوله ی علمی در کشور ما سابقه ی طولانی ندارد و نخستین کار علمی در خصوص جامعه شناسی ادبی در سال ۱۳۵۸ به وسیله دکتر صدیقی صورت گرفت (مسعود کوثری، ۱۳۷۹) محمود روح الامینی هم در سال ۱۳۵۷ کتابی تحت عنوان «نمودهای فرهنگی - اجتماعی در ادبیات فارسی» منتشر کرد و بر دامنه ی تحقیقات گذشتگان افزود.

مشابه چنین کارهای تحقیقی در خصوص بعضی از شاعران و نویسندگان کلاسیک پرداز ایرانی صورت گرفته است. اما در خصوص شاعر مورد نظر ما، جامی، کار علمی خاصی انجام نشده است. تحقیقات و پژوهش

هایی هم که درباره ی جامی صورت گرفته، اغلب در راستای معرفی افکار، آثار و سبک شاعری او و گاهی نیز در جهت معرفی اوضاع و احوال اجتماعی، فرهنگی و سیاسی روزگار شاعر (قرن نهم هجری) به عمل آمده است؛ مانند تحقیقات دکتر ذبیح الله صفا، ادوارد براون و علی اصغر حکمت، لذا می توان گفت که این مقاله، اولین پژوهش علمی است که در معرفی اشعار هفت اورنگ جامی بر مبنای نظریه ی جامعه شناختی ادبی به عمل می آید.

مواد و روش های پژوهشی

روش پژوهشی ما در این تحقیق، به صورت تاریخی خواهد بود. در این شیوه اشعار جامی در یک روش و مقطع تاریخی خاصی، مورد مطالعه، باز بینی و بررسی قرار گرفته است. و طی آن کلیه ی اشعار جامی در هفت اورنگ او (سلسله الذهب، سلامان و ابسال، تحفه الاحرار، سبحة الابرار، یوسف و زلیخا، لیلی و مجنون و خسرو نامه ی اسکندری)، که بیش از بیت و دو هزار بیت می باشند، مطالعه شده است. طی مطالعه هر گونه نموده ها، جلوه ها و نشانه های اجتماعی - فرهنگی روزگار شاعر، مورد شناسایی و باز یافت گردیده و پس استخراج، طبقه بندی موضوعی شده است.

در این روش داده های به دست آمده، بر اساس موضوعات مشترک و یکسان طبقه بندی شده و هر کدام تحت موضوع و یا عنوان خاصی نیز مورد ارزیابی و تحلیل قرار گرفته است.

زندگی جامی

عبدالرحمن بن جامی، خاتم الشعرا، بزرگ ترین شاعر و نویسنده ی نامی ایران در قرن نهم هجری است. او در سال ۸۱۷ هجری قمری در خرگرد (خرجرد) جام متولد شد. خاندان او صاحب علم و نسب او نیز به قضات قرن دوم هجری منتسب است. (عبدالواسع با خرنزی، ۱۳۷۱ ص ۴۵)

جامی دارای مطالعات و تحصیلات مختلفی در زمینه های علوم ادبی، کلامی بود از نجوم و هیئت روزگار نیز بهره ها داشت.

جامی گرایش و علاقه خاصی به صوفیان نقشبندیه داشت. وی مدتها نیز در هرات به تدریس مشغول بد به تالیف آثاری چون نقد النصوص فی شرح الفصوص (۸۶۳ ه ق) مشغول بود.

مدتی بعد با امیر علیشیر نوایی، ندیم و وزیر سلطان حسین میرزا، آشنایی و مصاحبت پیدا کرد. مدتی نیز به سیر و سفر پرداخت.

جامی به سبب علو مقام ادبی و علمی و معنوی که پیدا کرده بود، پیش از آنکه به دوران کهولت و پیری برسد، در همه ی ممالکی که در آن روزگار تحت سیطره و نفوذ زبان فارسی قرار داشت، یعنی از امپراتوری عثمانی تا اواسط قاره ی آسیا و هندوستان شهرت پیدا کرد و مورد احترام اهل و فضل و ادب قرار گرفت.

جامی در سال ۸۹۸ هجری قمری در سن ۸۱ سالگی در هرات وفا کرد و در کنار مزار شیخ سعدالدین کاشغری به خاک سپرده شد. (خواندمیر، ۱۳۶۲ ص ۳۳۸)

آثار جامی

- جامی دارای آثار زیادی در زمینه های مختلف نظم و نثر فارسی و عربی است؛ مولف تحفه ی سامی، شمار آثار او را به ۴۴ مجلد ذکر می نماید که تعدادی از آنها عبارتند از:
- ۱- شواهد النبوه؛ در حقیقت جلد نخست نفحات الانس است.
 - ۲- اشعه اللمعات؛ شرح لمعات بیست گانه ی فخرالدین عراقی است.
 - ۳- شرح فصوص الحکم
 - ۴- نقد النصوص فی شرح النقش الفصوص؛ به نثر فارسی و عربی و شواهدی از بزرگان صوفیه و شامل معانی اصطلاحات عرفانی است.
 - ۵- نفحات الانس من حضرات القدس؛ در اصل ترجمه گونه ای از طبقات الصوفیه؛ اثر عبدالرحمن سلمی است.
 - ۶- دیوان جامی
 - ۷- هفت اورنگ جامی و...
- جامی علاوه بر احاطه ی وسیع بر علوم زمانه و داشتن شخصیت والای عرفانی، دارای طبع شاعری قوی و نیرومندی بود، مفاهیم عمیق و والای فکری و عرفانی او به سادگی در قالب الفاظ و عبارات فخیم گرد آمده است. هر چند که به نظر عده ای جامی همراه با بابافغانی شیرازی (م. ۹۵۲ هـ. ق) نخستین بارقه های سبک هندی را به دهلی، دکن، اصفهان و سایر جاها نفوذ دادند، (آذر بیگدلی، ۱۳۳۶ ص ۳۲۴). اما می توان گفت که در اشعار او موارد زیادی از نشانه ها و مشخصات سبک خراسانی و عراقی وجود دارد و لقب خانم الشعراء سبک عراقی نیز به همین دلیل به او عنوان شده است.

انعکاس اوضاع و احوال اجتماعی

جامی شاعری مصلح و منتقد اجتماعی است و لذا به همه چیز و به همه ی اقشار و گروهها و مسائل بیرونی به دیده ی نقادانه و هوشیارانه می نگرد و «ادب عصر با پسندهای غالبش، از او شاعری نساخته است که در تنگنای شعر و شاعری بماند، همچنان که تصوف عصر هم او را در خانقاه محبوس نکرده است.» (مایل هروی، ۱۳۷۷ ص ۸۹)

بر این اساس صداقت در روایت و صلابت رای جامی نیز در بیان اوضاع اجتماعی و تصاویر واقعی آن قابل تحسین و اعتماد است. ما در این قسمت از سخنان خود، در راستای تبیین و معرفی طبقات و گروههای مختلف اجتماعی و اوضاع و احوال اجتماعی آنان، ابتدا به معرفی چهره ی برخی از طبقات مختلف جامعه (عصر جامی) می پردازیم:

۱- طبقات خاص و عام

در عصر جامی، طبقات خاص (تحصیلکردگان و صاحبان دانش) اغلب از باطن و سرشتی سازگار برخوردار نبودند. جامی از آنان به عنوان «اصحاب تفرقه» یاد کرده و می گوید:

دارد اندر کتابخانه مقام

خدمت مولوی^۱ چه صبح و چه شام

در خیالش زهر ورق سبقی
نه دلش را گشادای از مفتاح
نور کشف و شهود و ذوق و حضور
از خری همچو خشت کرده، خره
پی نبوده به نغزها که در اوست

متعلق دلش به هر ورقی
نه شبش را فروغی از مصباح
کرده کشاف بر دلش مستور
گرد خانه کتاب های سره
از مجلد ندیده غیر از پوست

و درباره اوضاع فکری و آشفته‌ی عوامان و فریبکاری و هوسرانی آنان نیز می گوید:

نیست جز خورد و خواب ذکر دگر
شهووت بطن و فرج راند و بس
دانشد از امر فائکحوا و کلوا...

عام را خود زشام تا به سحر
سخن از دخل و خرج راند و بس
همتش نگذرد ز فرج و گلو

همین طبقه ی عامی هوسران در تجارت و داد و ستد خود با دیگران نیز، همانند دزدان و راهزنان به دوست و دشمن نیز رحم نمی کنند و جز حرص و کلاهبرداری و غش در معامله، چیزی را دنبال نمی کنند:

یا به ده یا به شهر و باغ و تره^۲
ندهد جز نکال و خسران بر
غیر آتش نباشد اندیشه...
به تقلب درم ستانان را
بیش از این قوت مقاوم نیست...

ور زراعت کنند به دشت و دره
تخم حرص و هوای او یکسر
وربود اهل صنعت و پیشه
گوش کن سیرت عوانان را
نه چه گویمت دگر مجالم نیست

(سلسله الذهب ، ۱۳۷۸ ص ۲-۱۲۱)

۲- واعظان و فقیهان

در عصر جامی، واعظان، علما و فقیهان از «تهذیب جان و عقل» دور افتاده اند و زجر اصحاب و لگزدن منبر هنر آنان به شمار می آمده است. فقیهان عصر نیز سینه ای پر کینه و دلی پر از هوس و وسواس داشته‌اند؛ جامی در این باره می گوید:

با درون خبیث و نفس سفیه
در پی افکنده از خران گله ای
کرده ضایع به گفت و گوی انفاس
صرف حیض و نفاس و بیع و شرا...
که همین اوست آن که انسان است
(همان، ۱۳۴)

مقتدای زمانه، خواجه فقیه
حفظ کرده است چند مساله ای
سینه پر کینه، دل پر از وسواس
عمر خود کرده در خلاف و مرا
هر کسی را به خود گمان آنست

جامی به آن دسته از علما و صاحبان دانشی نیز اشاره می کند که به علت فقدان تقوای دینی و پروای اخلاقی، همچون عوامان و نادانان به هر گونه فساد و آشوب و هوسرانی دست می زنند. اغلب این دسته، که از

صاحب منصبان دولتی و حکومتی و از گردانندگان امور اجتماعی جامعه می باشند، شرع و دین را وسیله مردم آزادی و اطفاء اهواء نفسانی خود قرار داده اند؛ جامی در این باره می گوید.

آن که شرع خدای از اوست تباه	نیست گویا ز سرّ شرع آگاه
کرده در کوی و خانه و بازار	شرع و دین را بهانه ی آزار
کار باطل کند به صورت حق	برد از شرع مصطفی رونق
می کند پاییه ی شریعت پست	تا دهد مسایه ی طبیعت دست
میر بازار و شحنه ی شرع است	شرع از او، اوز شرع بی بهر است...

(همان، ۵-۱۶۴)

آداب و رسوم خانقاهی روزگار پر فراز و نشینی را طی کرده است و همچون اغلب مشرب های فکری و دینی دچار انواع انحرافات، تحریف ها و دگرگونی های فرهنگی و اجتماعی شده است.

در سیر تصوف ایران معمولاً از قرن پنجم هجری به بعد، «غلبه ی قشر بر مغز و پیروزی ظاهر بر حقیقت نمایان می شود.» (حقیقت، ۱۳۶۱ص ۵۷۴) اغلب عرفا و شعرای نامدار نیز به آن اشاره کرده اند: اوحدی مراغدای دراین باره می گوید:

اهل مکر و ریا بکوشیدند	به ریا روی دین بیـــوشیدند
سخن صدق سر به لاف آورد	دین چو سیمرغ رو به قاف آورد...
و سپس با زبانی طنز آلود به انتقاد از پیران و مشایخ دروغین و ریا کار روزگار خود پرداخته و می گوید:	
پیر شیاد دانه پاشیده	گرد او چند نا تـــراشیده
ریش را شانه کرده پره زده	سر که بر روی نان و تره زده...

(کلیات، ۱۳۷۵، ص ۵ و ۶۴۲)

جامی به کرات از مشرکان دروغین، که ظاهری با صلاح و باطنی با فساد دارند، انتقاد کرده و خذلان وسیه رویی آنان را بر ملا کرده است؛ او در جایی می نویسد: «و متشبه مبطل به ایشان: جماعتی که خود را در زی صوفیان اظهار کنند و از حیث عقاید و اعمال و احوال ایشان عاطل و خالی باشند و ربقه ی طاعات از گردن برداشته، خلیع الغدار در مرتع اباحت می چرند.» (نفحات الانس، ۱۳۷۵ ص ۱۲-۵)

جامی در هفت اورنگ نیز به صورت های گوناگون مشایخ صوفیه و مریدان غافل آنان را که از روی نادانی و بی دانشی به تصوف ریایی روی آورده و شریعت را بهانه ای برای شکم بارگی، مفت خوری و مرید بازی خود ساخته اند، مورد انتقاد قرار داده است. جامی آنان را متهم می کند که برای به دست آوردن آش و نان، از دین و شریعت برای خود دکانی گشوده اند و با گرم بازاری خود، هوسرانی و امردبارگی را میان مریدان رواج می دهند؛ در این بار، می گوید:

حذر از صوفیای شهر و دیار	همه نامردمند و مردم خوار...
ذکرشان صرف بهر سفره و آش	فکرشان صرف در وجوه معاش
بهرر نیل امانی و شهوات	کسره میل اوانی و ادوات

ظرف های نکو پراکنده...	فرش های لطیف افکنده
که امردی رازشهر سر بر تافت	هر کجا مفسدی مجالی یافت
که سرم خاک مقدم ایشان...	کرد یاد حضور درویشان
(سلسله الذهب، ۱۳۷۵ ص ۹۰-۱۸۹)	

مفاسد و انحرافات اجتماعی

دوران جامی روزگار پر مفسده و آلوده ای است؛ انواع انحرافات اجتماعی و فرهنگی در این دوران رواج یافته است؛ از مجالس لهو و لعب و شرابخواری و دزدی گرفته تا مفاسد اخلاقی و جنسی وامرد بازی، که همه ی اینها از دید منتقدانه جامی به دور نمانده است؛ جامی در این باره می گوید:

بازکن خوی زخود کرده ی خویش	کرده ای عادت و خو پرده ی خویش
تا دلیل ره صانع باشد	دیده کز بهر صنایع باشد
با رخس نرد تماشا بازی...	منظر شاهد رعنا سازی
که نه شایسته ی دین و خرد است	آنچه گفتم همه عادات بداست
(سبحه الابرار، ۵-۵۹۴)	

دارد اندیشه ی شراب و طعام	خواجه را بین که از سحر تا شام
جای او مزبله است یا مطبخ	فارغ از خلد و ایمن از دوزخ
می دهد... و می زند آروغ	معه ی فاسد ز اشتهای دروغ
(سلسله الذهب، ۱۸۵)	

جامی از دیگر مفاسد اجتماعی روزگار نیز یاد کرده است از جمله انحرافات جنسی، قوادی، امرد بارگی و... می گوید:

به عشوہ جان ستان و غمزہ خونریز	ہزار امرد غلام فتنہ انگیز
(یوسف و زلیخا، ۶۸)	

و در امردبازی صوفیان هم می گوید:

که امردی را زشهر سر بر تافت	هر کجا مفسدی مجالی یافت
که سرم خاک مقدم ایشان...	کرد یاد حضور درویشان
شیخ بیکار و مفسدک در کار	شیخ در خواب و مفسدک بیکار
کار خود را که خاک بر سر شیخ...	ساخت اندر پناه لنگر شیخ
(سلسله الذهب، ۲-۱۹۰)	

جلوه های فرهنگی و اجتماعی

یکی از جلوه های اجتماعی که در اغلب شاعران کلاسیک پرداز و گذشته ی ما به آن اشاره شده، انواع پوشاک و لباس های رایج روزگار می باشد:

جامی هم در اشعار خود به انواع پوشش و لباس های متفاوت زنان و مردان روزگار اشاره کرده است؛ در اینجا به تعدادی از آنها اشاره می کنیم:

۱- پوشش های سر

برقع، چادر، عصابه، کلاه، معجر، مقننه، نقاب از جمله پوشش هایی هستند که جامی در اشعار خود به آنها اشاره نموده است؛ مانند:

- | | |
|---|---------------------------------------|
| مدنی مهـمد، یمانی برقع
(همان، ۵۶۴) | - ای قمر طلعت مکی مطلع |
| معرا عارض از زربفت برقع
(یوسف و زلیخا، ۱۷۴) | - معطل گردن از طوق مرصع |
| زخیمه رفته پوشش نارون را
(همان، ۱۷۴) | - ز سر چادر فتاده نسترن را |
| نامه را جامی به سر دستار
(سلسله الذهب، ۱۵۰) | - چون رسد روز وصل دست به یار |
| به سر بر بست پشیمن پای تا به
(یوسف و زلیخا، ۱۰۳) | - به جای بستن زرین عصابه ^۲ |
| فشاند از آتش دل خاک بر سر
(همان، ۶۰) | - کشید از مقننه موی معنبر |

۲- تن پوش

از جمله تن پوش های رایج روزگار جامی می توان به ازار، جلیاب، خرقه، دراعه، دلق، قبا اشاره کرد؛ جامی می گوید:

- | | |
|--|-----------------------------|
| چو سیمین سروی آمد بر لب نیل
(همان، ۹۵) | - ازار نیلگون بسته به تعجیل |
| ز جلیاب شفق کرد آشکارا
(همان، ۱۲۸) | - به صنعت ده هلال مه قفا را |
| دراعه نمای پارسایان
(لیلی و مجنون، ۲۵۹) | - سجاده ی نور پارسایان |
| چو کردی راست گفتی مرحبا را
(همان، ۴-) | - قبا برقد آن سـرو دلارا |

۳- پاپوش

جامی از پای افزار و پاپوشی های متعددی نام می برد که در عصر او رواج داشته است؛ از قبیل:

پایدان، گرگاو (گرگابی)، موزه، نعلین:

- | | |
|--|----------------------------|
| معدۀ از رنج جوع در گله شد
(سلسله الذهب، ۵۶) | - پایدان پاره پای آبله شد |
| گرد در پا و کرک در برداشت | - کهنه گرگاو در برابر داشت |

(همان، ۱۵۶)

یک خانه دوکد خدا که دیده ست

(لیلی و مجنون، ۳۴۰)

شراک^۴ از رشته ی جان های ماکن

(یوسف و زلیخا، ۲۹)

- در یک موزه دو پا که دیده ست

- ادیم طایفی نعلین پاکن

۴- انواع پارچه و منسوجات

جامی به انواع پارچه و منسوجاتی چون اطلس، اکسون، پلاس، خز، دیبا، سقلاطون، قصب و کرباس اشاره دارد؛ مانند:

به از اطلس خانی اندوختن

(خردنامه ی اسکندی، ۴۹۹)

همچو فانوس کم از پیرهن

(سبجه الابار، ۶۸۳)

اطلس و سسازش لباس از پلاس

(تحفه الاحرار، ۵۴۵)

بر اطلس چون مه گردون هی رفت

(یوسف و زلیخا، ۱۶۹)

چون چمن در بهای سبز بساط

(سلسله الذهب، ۲۴۸)

به هر تارش گره صدجان و صد دل

(یوسف و زلیخا، ۱۴۵)

- پی خویش دل قبا دوختن

- نیست از اطلس و اکسون سخن

- برکشی از شاهد اطلس لباس

- به بالای خزواکسون همی رفت

- خانه داری زمردین سقلاط

- ردایی از قصب کرده حمایل

البته باید افزود که در آثار جامی علاوه بر موارد مذکور، تعداد دیگری از منسوجات و پارچه ها نیز یاد شده است؛ مانند: ابریشم، استبرق، پرند، رفر، سندش، شرب (پارچه کنان)، فوطه، قماط (پارچه ای که بدان دست و پای کودک را بندند).

۵- خوردنی ها و غذاهای رایج

غذاها و خوردنی های هر منطقه ای با توجه به شرایط جغرافیایی و فرهنگی آن متفاوت است. در کشور ما نیز با توجه به تنوع فرهنگی و گستردگی حوزه های جغرافیایی و اقلیمی متفاوت، انواع غذا و خوراکی ها رایج و مورد استفاده مردم است. در هفت اورنگ جامی نیز، به تعدادی از غذا و خوراکی ها اشاره شده است؛ مانند: آش، چرب رود (جگر آگند)^۵ هریسه^۶، پالوده، لوزینه^۷

جامی می گوید:

صدرة افزون دگر حوایج آش

- خود به حرمت در آن چه کردم فاش

(سلسله الذهب، ۸۴)

چرب رودی، نفیر زرگستاخ

- دید پیش دکانچه ای طباح

(همان، ۱۹۳)

گردش گنج سیم کیسه زمن

- آشپزگرپزد هریسه زمن

(همان، ۳۶۹)

داده تر دامنان آلوده

- وجه حـوا و خرج پالوده

(همان، ۸۴)

نداده در دهان لوزینه راجا

- دهان تنگان به لب های شکرخا

(همان)

برنج زعفران، خودش، عسل، شیر، سرکه، دوغ و تره، شربت رنجیل، کافور، نقل و... نیز از خوردنی هایی هستند که جامی به آنها نیز اشاره نموده است.

اعتقادات و باورهای مردمی

باورها و اعتقادات عامیانه و مردمی هر ملتی، علاوه بر آنکه از جلوه ها و نشانه های هویت ملی و فرهنگی آن ملت به شمار می آید، نوع نگرش، بینش و اعتقادات اجتماعی و دینی آنها را نیز تبیین می نمایند. در روزگار جامی نیز انواع باورها، گرایش ها و اندیشه های عامیانه اجتماعی و مردمی رواج داشت؛ اینک به نمونه هایی از آنها اشاره می کنیم:

۱- علوم غریبه

علاوه بر دانش های تجربی و فلسفی متعددی که جامی به آنها اشاره کرده، به تعدادی از علوم غریبه^۸ و داشن های عوام نیز پرداخته است؛ مانند: کیمیا، ساحری، شعوذه، طلسم، فال بینی و پیشگویی، جفر و... او می گوید:

وز آفت او مـرا رهـاند

- کو صبح که یک فسون بخواند

(لیلی و مجنون، ۲۴۹)

ز سحر چشم بندان چشم بسته

- خوش آن کزبند صورت باز رسته

(یوسف و زلیخا، ۸۲)

گنجی از بحر ازل گوهر سنج

- پیکر خاک طلسم است و تو گنج

(سبحه الابرار، ۵۶۰)

چیست این جفر^۹ جعفر صادق

- مـرورا دقت اهل دل را دق

(سلسله الذهب، ۱۵۱)



جامی در اشعار خود علاوه بر آنکه بر علوم و دانش های غریبه و اعتقادات عامیانه ی مردمی اشاره دارد، گاهی نیز به سوء استفاده ی عده ای از صاحبان این علوم ، که جهالت و نادانی عامه را وسیله ی خوشگذرانی و هوسرانی خود قرار داده اند، مورد انتقاد قرار می دهد. (همان)

۲- امثال و حکم

امثال و حکم هر قومی نیز بخش وسیعی از فرهنگ و دانش عوام آن قوم یا ملت را تشکیل می دهد. مثلها آینه ی روشنی از سیمای اجتماعی و فرهنگی ملت ها را نشان می دهند. هفت اورنگ جامی نیز منبع غنی و سرشاری از امثال و حکم گوناگون رایج روزگار جامی است. این دسته از مثل ها گاهی از آیات و احادیث و امثال سایر هی عربی اقتباس شده و معمول گشته اند و عده ای نیز از مثل های رایج فارسی روزگار جامی به شمار می آیند. اینک به ذکر شواهدی اکتفا می کنیم:

- اِرْحَمُ تُرْحَمُ

اِرْحَمُ ترحم شنیده باشی

خاصیت رحم دیده باشی

(لیلی و مجنون، ۲۹۲)

- اَلْحَيَاءُ مِنَ الْاِيْمَانِ

شدد مبین زجرات اینان

کالحیاء شعبه من الایمان

(سلسله الذهب، ۱۵۲)

- اَلرِّزْقُ عَلَى اللَّهِ

- ز آفت رهزنش آگاه کن

قبله اش الزرق علی الله کن

(تحفه الاحرار، ۵۳)

- از گشوش مجوی کار دیده

فرق است ز دیده تا شنیده

(لیلی و مجنون، ۲۴۶)

- زمردم سگ، زسگ مردم نزاید

ز گندم جو، ز جو گندم نزاید

(همان، ۲۴۶)

- ز آسمان مه همی دهد پرتو

بر زمین سگ همی کند عوعو

(سلسله الذهب، ۲۰۸)

- گرگ چون در رمه روان باشد

جرم بردامن شبان باشد

(همان، ۳۳۹)

- فرزند به صورت چه زشت است

در چشم پدر نکو سرشت است

(لیلی و مجنون، ۴۰۶)

- نشد مانع طفل قول پدر

که خود خورد حلوا و گفتش مخور

(خردنامه ی اسکندری، ۴۴۸)

- نیاید زیک دست کردن دو کار

نشاید به یک دل گرفتن دو یار

(همان، ۴۷۲)

- هر که افزون کشد قدم ز گلیم
افکند خویش را به ورطه ی بیم
(سلسله الذهب ، ۱۵۴)
- یار از یار خلق دزد و خوی
میوه از میوه رنگ گیرد و بوی
(همان ، ۱۵۷)
- یک کفش بود برای یک پای
یک دل نشود دو دوست را جنای
(لیلی و مجنون ، ۲۷۰)

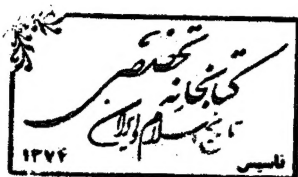
یادداشت ها

- ۱- منظور جناب و آقا است که در عصر جامی به دانشمندان و علما اطلاق می شده است.
- ۲- تره در اصطلاح ترکی ، روش و قاعده و آداب کشوری را گویند.
- ۳- عصابه همان چهارقد ابریشمی سیاه و چهار گوش است که حاشیه ی زرد و قرمز دارد ؛ ر ک : فرهنگ البسه ی مسلمانان از : ر.پ. دزی ، ص ۲۹۰.
- ۴- بند کفش و دوال
- ۵- امعاء و روده ی گوسفند که آن را از گوشت و مصالح پر کرده باشند.
- ۶- طعامی که از گوشت و حبوبات ترتیب دهند.
- ۷- حلوایی که از شکر یا عسل و مغز بادام کوبیده و گلاب سازند.
- ۸- رک : مقدمه ی ابن خلدون و تحفه ی حکیم مؤمن
- ۹- علم جفر را منتسب به امام جعفر صادق (ع) می دانند.

منابع و ماخذ

- اسکارپیت ، روبر (۱۴۷۴)؛ **جامعه شناسی ادبیات**، ترجمه مرتضی کتبی، چاپ اول ، تهران: انتشارات سمت
- آل احمد، جلال (۱۳۵۶)؛ **ن والقلم**، چاپ سوم، تهران: انتشارات رواق.
- آل احمد، جلال (۱۳۵۸)؛ **ارزیابی شتابزده چاپ چهارم**، تهران: انتشارات رواق.
- اوحدی مراغه ای (۱۳۷۵) **کلیات** ؛ به کوشش سعید نفیسی، چاپ دوم، تهران: انتشارات امیرکبیر.
- با خزری عبدالواسع (۱۳۷۱)؛ **مقامات جامی**، به کوشش نجیب مایل هروی، چاپ اول، تهران: نشر نی.
- جامی (۱۳۴۱) **دیوان** ؛ به کوشش هاشم رضی، چاپ اول، تهران: موسسه ی چاپ و انتشارات پیروزی.
- جامی (۱۳۷۵)؛ **نفعات الانس** به تصحیح محمود عابدی، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطلاعات
- جامی: عبدالرحمان (۱۳۷۸)؛ **مثنوی هفت اورنگ**، با مقدمه ، تحقیق و تصحیح اعلاخان افصح زاده و... ، ۲ جلد، چاپ اول، تهران: انتشارات دفتر نشر میراث مکتوب.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۷۴)؛ **بهارستان**، به تصحیح اسماعیل حاکمی، چاپ سوم، تهران: انتشارات اطلاعات.

- جامی، عبدالرحمان (۱۳۵۲)؛ اشعه اللمعات، به تصحیح حامدر بانی، چاپ اول، تهران: انتشارات گنجینه.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۳۲)؛ نفحات الانس من حضرات القدس، به تصحیح و مقدمه ی مهدی توحیدی پور، چاپ اول، تهران: انتشارات محمودی.
- جامی، عبدالرحمان (۱۳۵۶)؛ نقد النصوص فی شرح الفصوص، به تصحیح ویلیام چیتیک، چاپ اول، تهران: انتشارات انجمن فلسفه ایران.
- حسینی، محمد (۱۳۷۶)؛ تحفه ی حکیم مومن، با مقدمه ی روضاتی، چاپ دوم، تهران: انتشارات کتاب فروشی محمودی.
- حقیقت، عبدالرفیع (۱۳۶۱)؛ تاریخ نهضت های فکری ایرانیان، ۳ جلد، چاپ اول، تهران: شرکت مولفان و مترجمان ایران.
- حکمت، علی اصغر (۱۳۶۳)؛ جامی، تهران: انتشارات توس.
- خواندمیر، غیاث الدین (۱۳۶۲)؛ حبیب السیر، ۴ جلد، زیر نظر محمد دبیر سیاقی، چاپ سوم، تهران: کتاب فروشی خیام.
- ر. پ. دزی (۱۳۵۹)؛ فرهنگ البسه ی مسلمانان، ترجمه: حسینعلی هروی، تهران: بنگا، ترجمه و نشر کتاب.
- روزه باستید (۱۳۷۵)؛ هنر و جامعه، ترجمه غفار حسینی، چاپ اول، تهران: انتشارات توس.
- گلدمن لوسین (۱۳۷۶)؛ جامعه، فرهنگ و ادبیات، ترجمه: محمد جعفر پوینده، چاپ اول، تهران: نشر شمه.
- مایل هروی، نجیب (۱۳۷۷)؛ جامی، چاپ اول تهران: انتشارات طرح نو.



ادبیہ

